في النّقد والأدب

بقلم

ايليا الحاوي

الجزء الثالث

العصر العبّاسيّ

– تطور القصيدة العربية

– نماذج محللة من الأدب العباسي

دار الكتاب اللبناني - بيروت

في النقد والأدب

الطبعة الثانية
١٩٨٦

مذاهب وآراء الشعر العربي

نظم العرب شعرهم في عصوره الاولى على السجية والطبع والدربة ، ووفقاً للاعراف المأثورة فيهم وانماط استقرت عليها القصيدة ومن ينظر في طبيعة القصائد الاولى التي اوفت الينا من العصر الجاهلي يجد انها كانت قائمة علـى سُنّة وان الشعراء كان يقتفي احدهم على أثر الآخر وان موضوعات الشعر تحددت فيه فضلاً عن معانيه واوصافه وتشابيهه ويكاد الشاعر لا يعثر على سبيل للتجديد الا مـن خلال العبارة وبعض التفاصيل والجزئيات . وكـان للقصيدة طبائعها الخاصة بها في الصورة والتشبيه والبناء الداخلي وطبيعة التجربة. الا ان ذلك كله لم يصدر عن تجربة ونظرية واعية ومبادىء مجردة متلاحقة، الا في بعض المذاهب الشعرية كمذهب زهير في الشعر الحولي المحكك وتنقيح القصيدة وتثقيفها حتى تجلى جلاء وتستقر على شكلها النهائي الاثير . والقصيدة الجاهلية استقرت وفقاً للطباع النفسية الخاصة بالجاهليين ووفقاً لمنازع وهواتف حياتهم وقد ولج الى شعرهم ما كان قد ولج الى نفسهم . وهكذا شاهدنا تلك القصيدة تختلف على الموضوعات الوالجة في النزاع الدائم على العيش وقيمه او سعادته وتعاسته والانتصار فيه والهزيمة والفعل واللافعل في الوجود ، كما ان الجاهلي اولج الى قصيدته تجربته مع الطبيعة في عناصرها ومظاهرها وما دبَّ وطار وزحف لانه كان في المرحلة الزاهية التي يستطلع من خلالها مظاهـر الوجود وينعم بنسخها وتقليدها والاضافة اليها والحذف منها وفقاً للمثال الذي يحركه الانفعال في ذاته . فالطلل ولج الى قصيدته واستقر في هامتها ومطلعها لانه كان التجربة الدائمة في حياته وهي تجربة الزوال واللاستقرار والصيرورة

وقد أحس من خلاله بالهزيمة امام الزمن والحياة وانه مسير بقدره وليس حراً فيه . في الطلل تعبير عن قليل او كثير من معاناة الحتمية والجبرية امام اقدار الحياة . والجاهلي لم يوبلحه في القصيدة وفقاً لمذهب مأثور واعٍ وانما وفقـــاً لليقين النفسي الذي دَرَّ له منه. وهو حين حاول ان يعبر عـــن الهمّ الكبير الذي يعروه من حياته ومن واقعه احس بأن تجربة الطّلل قائمة في متنه وان في الطلل العافي المتغير شيئاً من تجربة الموت . ولم يستسلم الجاهلي لحس الهزيمة امام الموت ، بل انه حاول ان ينتصر عليه بأساليب متباينة كانت الفروسية اهمها لأن في الفروسية نوعاً من التفوق على القدر الذاتي في الآخرين، واحساساً مفعماً بالحياة وان الانسان هو مالك قدره وانه ذو قوة فعلية فاعلة . في الفروسية كان يستشف المطلق ويعانقه ويقيم في ظلاله ويحس بأنه فاعل فعله في الوجود وليس متقبلاً له وحسب . والبدائي يُقيم في اللحظة القائمة ويطرب للنشوة العابرة واذا ما انتصر مرة، فانه يتوهم انه انتصر ابداً. وذاك ما يبدو في فروسية عمرو بن كلثوم الذي كانت تترنم الدماء وتغرد في قصائده وكأنها رمز للتحرر النهائي من الحتمية والضرورة وتجسيد للاختيـــار والحرية المطلقين . الا ان الفروسية لم تكن زاهية كما هو شأنها في فخر عمرو . فثمة لوحات قاتمة شبه سوداء في تلك التجربة وذلك حين يعاند الطبيعة ذاتها على حدودها وقيودها ونواميسها أكانت في نفسه ام في الطبيعة . وفي تلك التجربة كان الشاعر يشرئب ويرفع هامته وانْ كانت دامية ويتفاخر وفخره مشوب بحس الاندحار والهزيمة يتقوى بقدر ما يضعف يتمرس بالفعل الفني ليستعيض به عن الفعل الفعلي ولكي يردم هوة الفراغ الذي يبتلعه . وهكذا نفهم فخر الشنفرى مثلاً وكان هذا الشاعر ممن اصابتهم العاهات في الاصل والنسب وفي اللون الحالك السواد وقد نفي عن قبيلته والحق بمن دونها وظلت شفار العاهة تحزّ في نفسه الرافضة التي تريد ان تتعامل مع الوجود بالكرامة والعدالة والمساواة ، وتمادى في تجربة التفرد والذاتية وجعل يفخر بسرعته اي بقتله لمستحيل المسافة وارتياد القفار ومجالدة الجوع والظمأ وكأنه كان يهزم القدر والطبيعة والحتمية . الا انه مع

ذلك يتراخى ويصف الهموم التي تعروه وهي تعوده عياداً كحمى الربع تزحف اليه كالقطيع ، ترد من نفسه ويصدرها ويطردها ثم انها تفد من تحت ومن عل ، اي انها تجتاحه وتنتصر عليه . وفي فلذة اخرى يصف الذئاب الجائعة المتروكة لقدرها في المفازة وكأنها رمز للاحياء المتروكين لقدرهم في الوجود. واذا ما انتصر في لحظات على القرّ والحرّ ، فانه ينام مفتح العينين . وهكذا تتناوب تجربة السواد والبياض في شعره ، الا انه يصحب في النهاية الوحش كتعبير عن يأسه من الانسان والحياة والمجتمع . فهذا الفخر الوجودي النازف هو ذو وجهين في آن معاً . غاية القوة والقسوة وغاية البؤس واليأس . ويدنو اليه في تجربة الفخر وربما في بعض وجوه السيرة عنترة الشاعر الفارس المقاتل الذي يصرع الابطال ويصرعه داؤه الداخلي في عاهة السواد وضعة الاصل وولادته من امة يسيرة . كان ينتحب ويزأر في شعره في آن معاً ، وتصيبه سهام الحب والعار في آن معاً ايضاً ويصحبه المُعِمُّون والمُخْولون الى ساح القتال ، انه هو الآخر مصاب بداء الوجود ولعنة الحياة . وشعره تعبير عن ازمته الكيانية بين يدي القدر والحياة والناس . فليس في شعر عنترة الصنعة الترفية التي تبتغي الاشياء لذاتها كما في شعر امرىء القيس الوصّاف ولا في شعر زهير المثقف ، اللاهي بالتجربة على عنت في الشكل والمضمون . كان شعره تعبيراً عن سويداء الروح الواجفة في جسدها وان كان قوياً متفوقاً حتى ليرد به الجحافل . وبين فخر الشنفرى وعنترة تتراءى لنا هزيمة القوة امام المستحيل . ولقد احسّ الجاهلي بذلك ان القوة ليست منقذة ابداً من العاهات والآفات وانها قوة جزئية ، زائفة يترنّح بها ثم يطالعه الواقع بوجهه الصفيق ثانية ويلوي عليه ويسحقه . ومع ذلك كله فان الجاهلي لم يكن له بدّ من الانتصار على شعور الضعف والهزيمة او انه يباد ويفنى في قبضة الحياة . وقد كان يستلّ سيف الفخر والتفوق في شعره ويشهره بوجه الحياة القاسية ويمارس عليها وعلى ذاته التهويل والرقى كي يطيب له العيش .

* * *

وفي هذا السياق الزاهي والموشح بالحزن كانت ترد تجربة المرأة . انها المثال الذي يصبو اليه ومن خلال تمثيل كمالها ، فانه كان يصور حلم المطلق الذي يحنّ اليه . يصورها ناعمة ، يكاد الذرّ أن يجرحها ، وقد تطيبت ونامت الضحى ونهد نهدها وتخصر خصرها وابيضّت بشرتها كالدرة وكالشمس وذلك كله نوع آخر من السعي الى التحرر من عاهات الوجود وقد طرح على المرأة حلمه الكبير في عالم متكامل متآلف منسجم . وحبيبة امرىء القيس بل حبيباته وحبيبات الاعشى والنابغة وسواهم كنّ وسيلة لتجسيد ذلك الحلم الابدي ، تنتصب المرأة وهي رمز الحياة وكأنها تمثال من المرمر والشهـوة والسعادة والسلو . الا ان الواقعية كانت تتناوب والمثالية في تلك التجربة . والمرأة المثال والتمثال ، المرأة المتمجدة بجمالها ، ان تلك المرأة بالذات كانت تصد وتقبل وتنأى وتدنو وترحل الرحيل الدامي الذي ليس بعده لقاء . وهنا كانت تجهش الحسرة في نفس الشاعر ويتعفى ذلك المثال وتعروه منه حالة من الاحساس بالهزيمة لازمته حيناً من شعوره باندحار قوته وامتناع الخلاص عليه بواسطتها. وفي تجربة الطلل امتدت تجربة الظعائن المرتحلات الشبيهات بالنخيل البعيد . ففي لحظة يمجد المرأة كأنها أداة خلاص وكمال وفي حين تراه يبكيها ويحس بالنزوح من دونها وانها لا تقيم على حالها ولا تدعها الحياة تقيم على دأبها . ففي المرأة عانى نشوة المثال وحسرة الزوال في آن معاً .

ثم ان الجاهلي فخر بفرسه وناقته وفخر بضيافته وكرمه ونخوته . وهذه الفضائل الاخيرة ترد في السياق التنافسي المعهود ووهـم التفوق . والفرس والناقة كانتا من ادوات الانتصار على الخصم والمفازة والطبيعة والمسافة ، كما انه وجد فيهما عزوة على نفسه وعلى الطبيعة . وفرس امرىء القيس وسواه هي الاخرى مكتملة في الشكل والقـوة وسرعة العدو ، انها مـن الادوات الايجابية في الحياة ولا تتدنى عنها الناقة في سرعتها وصبرها واجتيازها الفلوات. واما الظليم والبقرة الوحشية والنعام والطير فضلاً عن الرياض ، فهذه كلها

كانت مادة لـــه للتأمل والتملي من سحر الوجـــود . والخمرة كانت تنشيه وتسليه . وفي الرثاء كان يتفجع على الزوال وعلى هبائية الفضائل التي لا تنقذ صاحبها وقد اوفى الى غاية الكمال . وفي المدح كان يترسم المثال الانساني وان كان ذلك المثال مشوباً بالعطب .

والمهم في ذلك ان الجاهلي نقل تجربته الحسية والنفسية والوجودية في شعره وان تلك التجربة وان استقرت على سنة وبات لها شبه تقليد ، فانها صدرت عن العفوية واستمرت من استمرار الباعث الداخلي وتلك احوال كان النقد يجري فيها بصورة ضمنية غافلة، كان يتم بالفعل لا بالقول. وتجري هذا المجرى طبائع الاسلوب في النغم والقافية وكانت القصيدة تجري عليهما وتتقيد بهما من احساس الجاهلي ان في النغمية ما يسعف احاسيسه وانفعالاته على التجسد . واذا كانت القافية مدوية نسبياً فذلك لان البدائي يطرب للايقاع الشديـــد ويستسلم له . ولم يكن الشعر ينظم وفقاً لاوزان معروفة . فقد استنبطها خليل ابن احمد فيما بعد وقد كان الوزن مطبوعاً في تلك الحقبة في النفس ينهال منها والتفاعيل التي استخرجت فيما بعد كانت كالأنظمة التي تستخرج من الحياة بالعمل الفكري التجريدي . ولقد شبه الجاهلي كل تشبيه واستعار وتكنى ورفّ خياله حيناً ، الا ان هذه الاحوال البيانية لم تكن هي الاخرى عملاً ذهنياً وفقاً لمعادلة نظرية وانما شدة احساسه بالاشياء وسعيه الى التعبير عنهـــا بكلية ارتفعا به الى تلك الاساليب وقد تطبعت بطابع نفسه في الحسية والمادية والتفصيل والاستطراد ، وكلها محاولات للتعبير عن كلية التجربة وفقاً القدرة الابداعية وفي الحدود المرسومة لها عصرئذ .

وقد يمكن ان نعتبر تلك المرحلة والجة في باب النقد ، الا انه النقد الضمني الذي يحققه الشعراء فيما ينظمون وقد قيل أن في أعماق كل شاعر ناقداً يصحبه على التجربة وينير له ويؤمـُّه . والواقع ان شعراء تلك الحقبة كانوا يُصَنَّفون وفقاً لدربتهم في النظم وكان عمرو بن كلثوم يحسب من ذوي البداهة والعفوية

والانثيال وانه لا ينقح شعره ولا يثقفه لان تجربتـــه كانت التزامية حماسية وليست ترفية نظمية يتخذ الشعر فيها غايته مـــن ذاته . واعتبر امرؤ القيس وزهير وقبله اوس بن حجر وربما الاعشى والنابغة من ذوي التثقيف والترقيق وبخاصة في موضوعات الوصف والاعتذار والمدح حيث كان الشاعر يتولى تجربته بالأناة والروية ويتراجع عليها ويُحِلّ لفظة محل اخرى وعبارة محل عبارة كما انه يقتفي اثر المعنى والمعاناة ويلحف بها حتى يستهلكها ويأتي عليها. واذا كانت قصائد زهير تغلب عليها الذهنية الباردة والنحت البرناسيّ شبه الموضوعي او الفاقد الانفعال والحركة ، فان قصائد امرىء القيس والاعشى والنابغة تُظْهر ان النغم في شعرهم لم يكن نغماً حسياً بل انه نغم نفسي مفعم بالموسيقى الداخلية وانه موقع على اوتار الذهول بقدر ما هو موقع على التفاعيل والاوزان . فهل ان النغم في وصف امرىء القيس لليل هو نغم مادي تفعيلي وآلي ام انه نغم ذاهل انفعالي أنّت به النفس أنيناً ؟ وهل ان العبارة انثالت له على سجيتها ام انها رُقّقتْ وثُقّفتْ حتى استولت على كلية التجربة في الانسحاق والعدمية اللذين كانت تحسهما . وهل ان وصفه للبرق والمطر والرعد صدر عن البداهة ام ان الالفاظ كانت تحتضن المعنى احتضاناً وتعانقه معانقة . ان الدربة الفنية التي صدر عنها هؤلاء تؤكد على ان شعرهم عرف الهمـــوم الجمالية وان الجمالية ليست برقعاً خارجياً محضاً وانما هي تعميق للتجربة ذاتها في التعاويذ والنكات التعبيرية واللفظية والايقاعية والبيانية . فزهير شاعر نحتي ذهني وامرؤ القيس والاعشى والنابغة هم شعراء جماليون بقدر ما هم شعراء وصف ولهو ومدح واعتذار . وفي يقيننا ان المستوى الشعري كان يبين فعلاً على المستوى النقدي ووراء كل تجربة فنية عليا مثالية ذائقة رهيفة توجهها وتحاسبها وتعنت بها . وقد يكون الشعراء الجاهليون هم اهم النقاد بالتمرس او الدربة وان لم نقع لهم على نظرية واعية ، الا ما كان من نبذات الاخبار

عن شعر زهير الذي تخرج فيه من مدرسة اوس بن حجر وهي مدرسة الرؤيا الحسية المتعمقة .

وأئمة البحث يعارضون القول بأن القصيدة كانت قصيدة بلاستيكية نحتية في معظم اجزائها اذ حسبوا انها كانت جارية على الطبع وفي يقينهم ان العصر الجاهلي كان عصراً بدائياً وان التجربة الفنية العليا تقتضي استقراراً او ثقافة مما لم يتيسر للجاهلي المتهرول اثر لقمة العيش . والواقع ان القصيدة الجاهلية التي اوفت الينا كانت قد بلغت غاية نضجها ومكنت لنفسها في الاذواق وشعراؤها الكبار نزعوا فيها عن الصعوبة والعسر ولم تستو لهم الا بعد لأي وشدة . وهذا الحطيئة المتهتك بالاعراض والجاري على مذهب زهير في التصحيح والتنقيح يقول :

الشعر صعب وطويل سلمه   اذا ارتقى فيه الذي لا يعلمه
زلت به الى الحضيض قدمه   يريد أن يعربه فيعجمه.

* * *

فمن للقوافي شأنها من يحوكها   اذا ما ثوى كعب وفوز جرول

وكان يقول خير الشعر الحولي المحكك . وهذه الاقوال كلها تنم عن ثقافة فنية متطعمة بالثقافة الانسانية بالخبرة والتأمل والمعاناة حتى ان المستشرق غيدي يقول : « ان قصائد الجاهلية ذات صناعة طويلة ولها قيود داخلية » . وكعب ابن زهير الذي جرى على سنة والده يقول متعرضاً للشماخ :

كفيتك لا تلقى من الناس واحداً   تنخل منها مثلما نتنخل
نثقفها حتى تلين متونها   فيقصر عنها كل من يتمثل

فيرد الشماخ متفاخراً ايضاً :

فان تخشبا اخشب وان تتنخلا   وان كنت افتى منكما اتنخل

فالتنخل قائم في متن تلك القصيدة ، الا اننا لا نلم بتفاصيل عمليته واجزائه

اذ لم يكن لدى هؤلاء الشعراء عهد بالفكرة الجمالية المستقلة الواعية . الا ان القصائد ذاتها تطلعنا على تلك التكنية الرهيفة التي تكبدوا مشقتها وَرَوَّضوا بها المعاني والقوافي . ولقد كان في روع هؤلاء ان الشعر هو التعبير الارقى عن النفس والحياة والوجود ، وانه إذا ما اخذ بيسر ودنو ، فانه يهلك صاحبه ويزل به الى الحضيض اي انه لا يلقى منه جدوى وتهدر المعاناة دونه ويظل الانسان ابكم لم يعبر الا عن الجزء اليسير المرذول من التجربة . وكان ابن قتيبة يقول : « المتكلف من الشعراء في الجاهلية كزهير ، كان ينقح شعره بالثقاف وطول التفتيش » .

والواقع ان القصيدة الجاهلية كانت تصنف وتقيم ضمنها المعلقات وهي عند بعضهم سبع وعند الآخر عشر ، وقد فضلت على سائر القصائد الجاهلية. ومنها المنتقيات والمذهبات وما الى ذلك من نعوت كانت تنطوي ضمناً على حكم نقدي وجمالي . ولا شك انه كان للجاهليين سبب في تخير تلك القصائد على ما دونها ولعلها استوت وفقاً للمثال الذي كان يتمثل به هؤلاء الشعر . وربما قيمت القصيدة في ملأ ، كما كان يجري في سوق عكاظ والاسواق الاخرى اذ كانت تنصب للنابغة خيمة من ادم ويتولى الحكم بين الشعراء الذين يعرضون عليه شعرهم . وقد همّ بأن يحكم للخنساء على الاعشى لولا شهرة هذا الاخير وذلك لقولها في رثاء اخيها :

وان صخراً لَتَأتَمّ الهداة به كأنه علم في رأسه نَـــارُ

واذا اضفنا الى ذلك المنافرات الفنية كالتي جرت بين امرىء القيس وعلقمة الفحل في وصف الفرس وقد حكمت زوجة امرىء القيس لعلقمة عليه لأن زوجها زجر فرسه وضربها وألهبها بالسوط فيما قال علقمة ان فرسه ادرك الطرائد راخياً من عنانه .

ومهما يكن ، فان القصيدة الجاهلية كانت احدى وسائل الدفاع عن الذات ضد الآخرين، وضدّ عاهات الوجود ونكده. وفيها فِعلُ قُدرةٍ وتَمَرُّدٍ على

عاهة العقم والجهل والقصور عن التعبير . ومثّلت لنا البيئة الاجتماعية والبيئة الطبيعية بحيث يكاد لا يخطف مشهد في الصحراء ، دون ان يقع مثله في القصيدة ومثلت عواطف الانسان وحتمياته وكانت ديباجتها مشرقة من نداوة الحس والدهشة امام معالم الوجود .

ويمكن ايجاز طبائعها بما يلي :

* ان القصيدة كانت تعبر عن حالة اكثر مما تعبر عن موضوع والوحدة فيها هي وحدة وجدانية اكثر مما هي وحدة مقتصرة على حدود الموضوع ذاته . وكانت هذه الخاصة تحسب عاهة في حين من الزمن ، الا ان القصيدة المعاصرة التقت القصيدة الجاهلية في هذا النطاق وباتت الوحدة التي تؤلف بين اجزائها هي وحدة المعاناة على موضوعات متعدّدة . ومثلما نقع عليه في المسرح والقصة ولم يعد الموضوع المباشر المستقل غاية مأثورة . ذاك ان الشعر هو تعبير عن لحظات متخيرة من الواقع وليس عن الواقع كله . وعبر المسافة الزمنية الطويلة فان كثيراً من الطفيليات تسقط وتتعفى وتبقى اللحظات الكبرى التي لعبت فيها النفس لعبة مصيرها . والمعلقة قد تكون ممزقة الاوصال ظاهراً، الا انها تنطوي على وحدة شبه عضوية من الداخل لانها تحمل عناوين المشكلة الكبرى او الاحلام الكبرى التي يقع الشاعر تحت وطأتها . وهكذا فان المعلقات تتفق ببعض الموضوعات وتتباين في البعض الآخر وفقاً لاسباب متعددة اهمها سيرة الشاعر ومعاناته الخاصة به وطباعه النفسية . واذ كان امرؤ القيس لاهياً فقد غلب الوصف على معلقته والمجون واللهو واذ كان عنترة متجهماً ، مربدّ التسمات ، مظلم الوجه والنفس ، فقد تلونت معلقته بتلك الالوان وكثر فيها الفخر الدامي المتفجع . ففي قاع المعلقة كانت وحدة النفس تفيض وتغذى التجربة وتتنقل بها ظاهراً على شمولية المعاناة ضمناً .

* ان الطبائع الفنية كانت تجسيداً للطبائع النفسية ، لذلك غلب على القصيدة الوصف الا في موضوعات الفخر والاحتجاج والمرافعة . والوصف هو تعبير

عن النفس البدائية الاولى من حيث انه محاولة لنقل مظاهر الوجود وفقاً لسوية ابداعية او تقريرية يحاكي المادة ويعدل ويبدل في عناصرها ومظاهرها ويقحم نفسه عليها او انه يقحمها على نفسه . وفي ذلك الوصف كانت تلتقي الواقعية شبه النسخية والمثالية التي تنقل الاشياء في ذروتها العليا . فالجاهلي كان يتخير من الواقع او ينقل تفاصيله وجزئياته لتتضافر معاً وتنقل المثال الذي يصبـــو اليه ويُكوّنه . فالمرأة هي مجموعة من الاعضاء والفلذ الواقعية وكذلك الفرس، الا ان هذه الفلذات تتالف معاً لتبدع لنا المرأة المثالية العليا والتي كان يتمثل من خلالها خلوص العالم من عاهاته واكتمال خلقه وقيامه في النعيم المقيم . ومن خلال الفرس والناقة فانه كان يوهم ويتوهم انه نال غاية القوة والسرعة وانه نحر غول المسافة . ففي القصيدة الجاهلية نوع من تصفية الواقع وجلائه بحيث يسطع مثاله دون ان يتشوه واقعه .

* في اعماق القصيدة الجاهلية نوع من الوثنية التي تمجد اللذة بما يداني المذهب الديونيسي . ففي المرأة التمثال الركين . المرأة المتبدية كالمرمر والتي ساقهـــا كأنبوب السقي المذلل وخصرها كالجديل نحس بأن الشهوة تتنفس وتهمس همسها دون ان تعلنه . وفي الخمرة المشبوبة التي ركن اليها الجاهليون كان هناك نوع من التعبد للذة في عنفها المباشر . كما ان اللوحات الطبيعية التي تترى في تلك القصيدة تنم عن تعبد للمادة وقيام في هيكلها الجميل . والجاهلي لم يشوه الطبيعة ولم يقحم عليها ذاته اقحاماً افتراضياً بل انه تناولها بما يشبه الموضوعية وابقى لها استقلالها وذاتيتها لانها فتنته واقنعته بأنها غاية لذاتها وليست وسيلة له . ولقد تأملها الجاهلي وتأمل نباتها وحيوانها واشكالها واحوالها ونقلها نقلاً مثالياً رائعاً اذ كانت الطبيعة له كما تكون بالنسبة الى الوثني موضوعاً للتأمل والاستغراق والتقصي . وليس في الشعر العربي تجربة تسطع فيها الطبيعة سطوعها في القصيدة الجاهلية . الطبيعة الاولى البكر المفعمة بالدهشة والرهبة .

* ان التجربة الشعرية كانت في جانب منها تجربة لفظية بمعنى ان الجاهلي كان

شديد القرب من التجربة الحسية التي التقطت حركات الوجود وسكناته والمادية جعلته يُغْرق في استنباط الالفاظ الحسية والتفريق فيما بين احوالها حتى لعثر على مئات الالفاظ التي تدل على احوال الناقة والفرس الظليم والثور والبقرة الوحشية والريح والغمام والمطر والبرق والرعد والمفازة وما اليها . فللغدو اسمه ولكل نوع منه تسمية خاصة بل انه كان يرنو الى الناقة فيشاهدها عبر حشد لفظي يفرق بين طبائعها . وان كنا لم نعد نسيغه في عصرنا . يقول المسيب بن علس في الناقة :

وارکب للـروع خيفانـة عذافرة عنتريسا ذمـولا .

ويقول الشنفري :

ولي دونكم اهلون سيد عملس وارقط زهلول وعرفاء جيأل...

وتكاد عملية الخلق ان تتم ثمة وما اليه في الايحائية اللفظية وفي اهاب العبارة ذاتها . وقد كانت الصلة المباشرة بين الجاهلي وروح الالفاظ مما يمكن له في تجسيد تجربته عبر حدودها .

* ان النزعة الاخبارية والسردية غلبت في بعض القصائد اذ لم يكـن للجاهلي وعي بأن الشعر لا يسيغُ السرد والتقرير والاخبار. وتكثر النزعة السردية في قصائد الفخر كما في معلقة عمرو بن كلثوم وفي المغامرات كما في اقتحام امرىء القيس على المرأة الحصان وفي اوصاف الصيد حيث يذكر الشاعر ما يكون من امر الطريدة والكلاب والقناص . بل ان السرد يطرأ حيناً عـلى الوصف الذي يباشره الشاعر مباشرة وجدانية كما في وصف المطر . وكل مرة يذكر فيها الجاهلي البقرة والثور الوحشيين والظليم والعقاب كما في شعر عبيد الابرص، فان السرد يتغلب ويتحول الشعر الى سجل احداث. وهذه الاخبارية او السردية ليست مواتاً كما في الشعر المعاصر لان الجاهلي كان ينقل عبرها ويوشحها بالالتفاتات النفسية وحدة شعوره بالاشكال والألوان مما يسمو بها

قليلاً او كثيراً عن التقرير الذهني الواعي . ولا قبل لنا بأن نضير الشاعر الجاهلي على تلك الفلذات السردية فالشعر الصافي التأملي النافذ في احشاء المادة والمستطلع اسرارها الخفية والمتحرر من قيود العالم الخارجي،ان ذلك الشعر لا يتم الا للصفوة المختارة في عصور الوعي النظري .

وتظل الصورة قوام القصيدة الى اي عصر انتمت وليست الفكرة . والصورة في الشعر الجاهلي لم تكن الصورة الباطنية المستحضرة من غيب النفس والخيال وانما هي الصورة الحسية النقلية حيناً وقد ترتقي الى ما هو اسمى من التشخيص التقريري. فحين يقول امرؤ القيس عن فرسه :

له ايطلا ظبيٍ وساقا نعامة وارخاء سرحان وتقريب تتفل

نشهد الصورة الحسية القائمة على المعادلة وليس فيها من الانفعال والخيال الا اقلهما بل ان الانفعال وحده له انفاس ضئيلة فيما يوشك ان يتعفى الخيال. الا ان الصورة تسمو اثر ذلك حين يصف حبيبته ويقول :

وخصر هضيم كالجديل مخصّر وساق كأنبوب السقيّ المذلّل

وذاك انه ما زال يقتبس عن اديم الحس . الا انه استبطن عبر الظاهرة الدلالة على الرقة واللين فكأنّ احساسه بالاشياء تضاعف على ذاته وتقمص بعضاً ببعض . وقد يتدنى العديل الحسي في الصورة فتخفت وتتضاءل ، وقد يتناءى فيكتشف الصلات النائية والنازحة في مظاهر الوجود . وحين يقرن امرؤ القيس البرق بمصباح راهب امال الفتيل، فاننا نحس بأن الصورة ما زالت حسية هي الاخرى، ولكن وجه الشبه ناء بعيد وانه استحضر فيه معنى الوحدة والقسوة والوحشة مما ارتقى به عن التقرير المباشر . ومعظم صور الشعر الجاهلي تضمر انفعالاً على نسب مختلف مما يعانيه الشاعر ازاء نفسه وازاء الاشياء.وحين يرسم امرؤ القيس صورة السيل ويقول انه يُكِبّ الى الاذقان دوح الكنهبل وانه يُنْزِل العصم من جبل القنان وان جبل ثبير يبدو عبره ككبير قوم يرتدي

رداء فضفاضاً او انه يبدو كفلكة مغزل ، حين يقول ذلك كله ندرك انــه استبطن عبر هذه المظاهر الدلالة على القوة والعنف والسعة من خلال هــذه الالتذات من الصور الحسية . وتقوم امثال هذه الصور على تجسيد مثال الواقع بتخير المظاهر الادل دون ان يخلق المادة خلقاً جديداً . والصورة النابغية تقع في هذا النطاق اذ تتخذ الظاهرة الحسية لتعميق الشعور بالمعاناة النفسية كتمثيل عذابه من تهديد النعمان بمن لدغته حية رقطاء في انيابها السم ناقع ، يسهد ملدوغها وترقى له الرقى دون طائل . والصورة متمادية ثمة وتفصيلية ، والتفصيل هو وسيلة لتوليد شدة الشعور بالعاطفة المصورة . وحين اراد ان يمثل الكرم امتطى له صورة الفرات في تدفقه واقتلاعه الاشجار . فثمة تقابل بين العالم الداخلي والعالم الخارجي في تجربة الشاعر الجاهلي وتفصيل الظاهرة الحسية هو تعميق بالنسبة اليه للمعاناة النفسية . وتظل صورة الليل كما تمثله امرؤ القيس ارقى الصور الشعرية الابداعية لان الخيال تمرد ثمة واستبطن الظواهر واخرجها من رحمه في ولادة جديدة .

ويمكن القول عموماً ان الصورة الفنية الجاهلية كانت صورة حسية تتدنى حتى النقل والتقرير وترتفع بالتفصيل والحشد وربما الاستطراد وتستطيل حتى لتبلغ ابياتاً عديدة ، وان الخبرة الحسية في ذلك الشعر كانت تمكن للمعاناة النفسية وان كان الخيال الجاهلي في معظمه خيالاً تقريرياً داجنــاً مقصوص الجناحين .

* * *

الا ان الجاهلي اورد شعره عبر هالة نغمية ، تتدفق من الوزن المطبوع عليه ومن القافية ومن اللحن او النغم الداخلي القائم في نفسه . ومعظم الشعر الجاهلي تصحبه النغمية الخارجية والداخلية وان كانت النغمة تتحول حيناً الى ما يشبه القعقعة والجلبة . ولقد انثالت النغمية اليه بحدسه المبدع الاصم ولم يؤسس لها بالنظرية الواعية . ولعله احس ان في النغمية تلك حالة من الذهول والترنح تستخف القارىء او السامع ، تخدر حواسه وعقله وتبث فيه النشوة وتدعه

في حالة تقبل وانعطاف . والنغمية ليست اطاراً خارجياً او قالباً تصبّ فيه القصيدة ، وانما هو قوام داخلي من مقوماتها لان النغمية تواكب التجربة وتجسدها من خلال النغم كما تجسدها الالفاظ من خلال الحروف . وفي وصف امرىء القيس ترتفع النغمية الى مستوى الابداع المحض وكأن الشاعر حلت عليه الرؤيا والغيبوبة . وشعر النابغة وعنترة ومن اليهما يصدر هو كذلك عن تلك النغمية ، الا انه قد يهدر هدراً في شعر عنترة او عمرو بن كلثوم فيما تظل الالفاظ في شعر النابغة وكأنها مصعدة عن وتر نفسي داخلي من وجدانه . ويمكن القول ان نغمية النابغة كانت حالة نفسية اكثر منها صوتية وانها كانت تمهد له للتآلف مع حقائق الوجود واستحضارها بالنغم فضلاً عن اللفظة . فهو حين يقول في احدى اعتذارياته :

ولا لعمرو الذي مسّحتُ كعبته   وما هريق على الاصنام من جسد

نحس ان النغم كان موحشاً متآلفاً وانه يحَمل عبء المعنى والمعاناة . وكذلك في قوله :

كليني لهمّ يا أميمةَ ناصبي   وليل أقاسيه بطيء الكواكب
تطاول حتى خلت ليس بمنقض   وليسَ الذي يرعى النجوم بايب

حين يقول ذلك فكأنه كان يعبر عن الانسحاق والوحشة من خلال النغم النفسي المخاوق من الداخل .

* * *

وفي القصيدة الجاهلية عناوين وكنايات كبرى . يسهب الشاعر في تأديتها واظهار معالمها وتلك كنايات مستمدة من واقعه ومن تنازعه فيه . وقد كانت المرأة احدى تلك الكنايات . وهي في رمزها الادنى حبيبة الشاعر ورمزها الأنأى رمز الحياة التي برئت من عاهات المصير والتشويه والداء والضرورة واكتملت ونالت نعيمها . وحيثما وصف الجاهلي المرأة فانه يضفي عليها صفة الكمال النهائي المطلق ويؤلف لها وحولها حشداً من الكنايات اللطيفة الخفرة التي تبدع لها النموذج الأكبر للجمال . وبذلك تغدو تمثيلاً لحلم المطلق والحنين الى عالم متحرر من القسوة والنكد والشظف .

وترد الفرس والناقة ككناية اخرى من ذلك العالم. انهما النقيض المباشر لعالم الصحراء والحر والقر والمسافات الشاسعة التي تدع الانسان يحس بأنه قميء مهزول امام قدره. وحين يصفهما الشاعر فانه يهبهما كمال الجسد والسرعة والقوة، فكأنهما أداة اخرى تحرره من الضرورة والحاجة والاستسلام لقدره. ولقد خص كل حركة فيهما وكل اسلوب من اساليب السير والعدو بألفاظ حاشدة، كما انه درس طباعهما وانشأ لهما تمثالاً كبيراً عبر قصائده يظهر ملحمتهما.

ونقع على كناية اخرى في الحمار الوحشي، انه رمز الغيرة والتآكل بين سائر الحمر الوحشية، اناثه تروغ عليه وتخاتله وهو يقاتل ليدفع عنها الفحول. ثم انه يدفعها، كما في معلقة لبيد، الى المكان الخالي في اعالي الجبال، يرقب عليها الدروب وينام يقظاً ويتحمل الظمأ الشديد حتى اذا عجز عن تحمله يسعى الى مواقع المياه التي يعرفها. ولقد سكب الشاعر شيئاً من المعاناة الانسانية في تلك البهيمة وامتطاها بالغيرة المنقولة عن واقع الانسان وواقع الحيوان وهي فيهما جميعاً الغريزة الاشد.

ويرد في هذا السياق مشهد الصيد. حيناً يطالع به القناص والثور والحمار الوحشيين هو مختبيء على المياه بين القصب والحشائش وحيناً يطلق عليه كلابه فتلحق به وتنهشه وهو يرتد عليها ويصرعها كما بدا في قصيدة النابغة المعلقة. ومشهد الصيد يقوم على الحركة السردية وتتبع مراحل القتال وجزئياته وقد تقمصت فيه تجربة الحياة والموت في حياة الجاهلي. لكي يحيا المرء لا بد له من ان يواجه الموت. يكسب رزقه من قلب الموت وهو اي الموت هو الذي ينتصر عليه في النهاية. وفي معلقة لبيد نشهد البقرة الوحشية وقد ضيعت فريرها فافترسته الذئاب. سنحت منها غفلة فاذا الموت قد استولى عليه، اقامت في اصل شجرة والمطر ينهمر عليها والبرق يخطف وفي الغداة ظلت تطلبه هالعة طوال سبعة أيام. وثمة العقاب التي تنقض من السماء كما ينقض القدر. نقول ان الجاهلي استبطن خلال تلك الكنايات التعبير عن تنازع البقاء وصراع الحياة والموت. ويبقى الطلل هامة تلك الكنايات وفيه تعبير عن معاناة التغير والصيرورة.

واقع القصيدة في العصرين الاسلامي والاموي

ادخل الاسلام سنة البلاغة القرآنية على الخطبة ، الا انها لم تلج على عمود القصيدة العربية وظل الشاعر يقتفي اثر الجاهليين وينافسهم ويكمل اشواطهم . وفي العصر الاسلامي ارتج على الشعر لان النبي انكر ان يكون شاعراً وربما ازرى بالشعراء الذين يتبعهم الغاوون وقيل انه زعم ان امرأ القيس يفد يوم البعث وهو يحمل علم الشعراء الى الجحيم . الا ان الأمر في تخلف الشعر الاسلامي نسبياً يتباين . اذ كثرت المشاحنات واشتد التهاجي وتهرول الشعراء في نظم قصائدهم للرد على الخصوم . كما انهم لم يصدروا فيها عن غاية جمالية خالصة بل ان الحجج والبينات كثرت فيها مما اوهاها وجعلها دانية من النثر . ولم يكن الشعراء الاسلاميون انفسهم من ذوي الموهبة الخالقة وانما انتدبوا انفسهم او انتدبوا للرد على الخصوم مما جعل شعرهم التزامياً ، فاقد المبرّر الذاتي والجمالي للنظم . والى جانب شعراء الالتزام الديني والسياسي ظلت جماعة تقيم في خاطر الجاهلية مثل الشماخ بن ضرّار وسحيم عبد بني الحسحاس ومن اليهما . وهؤلاء كانوا ينظمون القصائد المتبدية ويقتفون اثر الصحراء في شعرهم .

واما في العصر الاموي فقد اشتدّت المنازعات السياسية والتزم كل شاعر بجانب يدافع عنه كما ان النقائض التحمت بين المثلث الاموي مما جعل القصيدة مرتهنة للجدل والبينة حيث كثرت الوقائع التاريخية وذكر الايام والاعلام

ووجت المعادلة شبه النثرية على الشعر لقيامه مقام المرافعة والخطابة . وشعر المثلث الاموي يمتاز بحسن الديباجة والصور الحسية المستنفدة ، الا انه لم يعدل في عبقرية القصيدة وفي بنائها وفي المسافات التي كانت الصورة الجاهلية قد ادركتها . فالقصيدة الاموية هي تكرار للقصيدة الجاهلية على معان وموضوعات شبه مستحدثة من واقع العصر والبيئة . ولست تدرك اذا ما تلوت قصيدة لأحد شعراء المثلث اذا كانت تنتسب اليه او الى من قبله الا من خلال بعض المعاني الدينية والسياسية الملازمة للعصر . لا شك ان لكل من هؤلاء الشعراء عبقريته الخاصة وذاتيته ووجدانيته وايقاعه وحماسه كما انه كان يشتق الصور مــن معاناته . الا ان مسافتها الجمالية كانت مستنفدة مقررة قبلاً . ولبث العجاج ورؤبة ومن اليهما وذو الرمة يقتفون اثر الصحراء ويتابعون عمود الوصف الجاهلي، الا ان عمر بن ابي ربيعة ومن اليه رققوا العبارة وجعلوا للقصيدة الغزلية استقلالها دون ان تطرأ اية جدة على الصورة وابداعيتها . وفي شعر العذريين تهلهلت العبارة وانثالت العواطف دون تعمق في الصورة وانهاك للفكرة . وعلى العموم، فان الشعر الاموي احتضن تجربته الذاتية في السياسة والغزل وما اليهما ، الا ان القصيدة لم تفد عبقرية جديدة مبدعة .

* * *

وقد يمكننا ان نخوض في ذكر اسماء الشعراء ومن اليهم ووقائع السياسة ومن احترف من الشعراء الدفاع عن هذه الفئة او تلك الا ان ذلك لا يجدينا في هذا المقام. فنحن لا نؤرخ للأدب وانما نتولى التطور الذي اصاب القصيدة ودفعها صعداً في سبل الفن ومدّ تجربتها واقصاها وعدّل في بنيتها وادرك الصورة الاخرى من اطلاعه على عوالم نفسية وحسية جديدة . وقد ما تطرأ على القصيدة بعض المعاني الجديدة من واقع السياسة والمجتمع الجديدين ومــن القيم المستحدثة ، الا ان ذلك لا يعتد به في باب التقييم الفني النهائي لأن القيمة الفنية تشخص في تبدل طبيعة التجربة وتحولها مــن الالتزام السياسي ومــن

الاغراض الوجدانية العارضة الى التجربة الوجودية الكليــة والنهائية والتي تشخص امام الوجود كله وتتعرض له بالدراسة والتقييم .

ولقد اقام شعراء الاسلام وبني أمية على مواقفهم وعلى التجربة الجزئية وعلى المنافحة والكيد والاختصام تطرأ عليهم بعض المعاني المستحدثة من الدين ومن المجتمع ، الا ان امرهم النهائي ظل يرسف في حدود القصيدة العمودية الطللية والتعريج من ثمة على الموضوع الخاص وارتياده وفقــاً لسنة مأثورة . وذلك يعني ان مستوى المعاناة الشعورية وقدرة الشعور على افتراع المظاهر او الحلول في قلبها ظلت مستقرة في مستواها الادنى وحين يتعرض شاعرهـــم للوصف فان المعاني والتشابيه القديمة كانت تحضر عليه فيداعبها ويخرجهــا تخريجاً مستفاداً من واقع المعنى القديم . وطبيعة الصورة لم تتغير ولم تشخص في شعرهم الصّورة الغيبية الاخرى التي ترى ما لا يُرى وتستحضر البعد الآخر من الوجود . لا شك ان الاخطل مثلاً يظل يرتاد التجربة العسيرة وانه كان يجري على مذهب زهير في تنقيح الشعر حتى انه انفق ثلاث سنوات في نظم الرائية التي امتدح بها عبد الملك بن مروان والتي بايعه الخليفة اثرها على مملكة الشعر . الا ان الاخطل لم يقدم التجربة الفنية ولم يتصل من النفس والحس بما عجز عنه من تقدموه . لقد عمد الى بعض التراكيب والصور المنهوكة ووقع الايقاع الداخلي والنغم النفسي واشتق الالفاظ من نفسه ولونها بألوانها . الا ان قصيدته ظلت تجري على العمود القديم في الوصف وفي استحضار المشاهد الحسية والتفصيل فيها والحشد عليها مما كان مأثوراً فيمن سبقــه . وفي شعر جرير شَجْو وفي شعر الفرزدق قعقعة وفيه تقصٍّ والتماس ، الا ان هؤلاء كلهم ومن اليهم كانوا يدورون على ذواتهم ويعودون الى النقطة التي انطلقوا منها وظلت القصيدة بين ايديهم قصيدة جاهلية في بيئة اموية لها موضوعاتها ومعانيها يتصرف بها هؤلاء على غرار الجاهليين . وحين تتلو قصيدة للاخطل فان هالة النابغة تحضر عليك وكأنه يقيم في خاطره وينظم بقريحته وحتى الغزل الماجن الذي برع فيه ابن ابي ربيعة كان قد استنفد في تجربة امرىء القيس

وسحيم عبد بني الحسحاس والشماخ بن ضرار . ذاك ان التجربة الشعرية هي بطبيعتها تجربة تأملية . تأنف من العراك الذاتي المباشر والدفاع السياسي ومن المناسبة ومن الحجج والبينات والردّ والرد الآخر عليه وتستصفي اللحظة الخارقة التي يرتفع فيها الانسان عن اديم المظاهر والاحداث ويتآلف مع الحقائق الكونية والمشاعر العليا ويكون انفعاله من الروحانية بحيث تشف له المظاهر ويبصر في مادتها العمياء . ولقد كان الشعر الاموي يعارك ويشاغل وينقض القصيدة بقصيدة اخرى وكأنه كان يقيم الدليل ويسفه البينة ويدافع ويترافع ولم يختل بذاته ليبصر من خلالها اللحظة النهائية في مسار الكون . وهذه التأملية المفتقدة لا تعوض عنها المعرفة المغرقة بالانساب وايام العرب والقبائل ومثالبها كما هو قائم في معظم القصائد الاموية . نقول في ذلك أن غاية الشعر ظلت خارجية وانه انصرف عن غايته الفضلى وهي التأمل والتصوف في قلب الاشياء والانحلال في قلب الطبيعة والتنصت لحسها الخافت وانتُضيَ كالسيف في القراع والترس التي يحتمى بها ، مما اضعف الصفة الفنية الملازمة له . واذا كان شعر ابن ابي ربيعة شعراً ترفياً ، فان الترفية تخصي التجربة الفنية وتحول الشعر الى نوع من اللهو بالمعاني والاوصاف ومعظم ما ورد في شعر عمر يستطرف ويُلْهي ، الا انه لا يثقف ولا يدع المرء ادنى الى نفسه والى الذات الكونية التي يقوم الشعر عليها . والشعر لا يسيغ قط السرد والرواية والوصف والتفصيل . واننا حين ننتهي من تلاوة احدى القصائد التي تنتمي الى هذا الشاعر نحس بأنها استخفتنا ، الا انها لم تلج بنا الى رؤيا جديدة للكون والنفس والانسان والطبيعة . لا شك ان عمر رقق العبارة الشعرية وكانت متجهمة كما قدمنا وعادت الالفاظ كالجواري الحسان . كثيرة التصبيغ والوشي . وفي ذلك العصر شرع العرب في الاقتفاء على اثر الاعاجم من الروم والفرس وكان المغنون يفدون الى الحواضر الفارسية والرومية للتضلع بالغناء وما اليه وكان شعر عمر يُغَنى وكذلك شعر العذريين ، الا ان رقة العبارة وسهولة المعاني وصفاء الاديم وان كانت من مبتكرات العصر الا انها لم ترفع مستوى التجربة الفنية

ولم توغل بالانفعال ولم تحرره ولم تكشف من اسرار الوجود عوالمها المستغلقة. واذا كان ذو الرمة امعن في الوصف الصحراوي وتكرس لحبيبة واحدة فان معانيه كانت مستهلكة من قبل وليس له فيها الا الايقاع الذاتي والرؤيا الحسية الخاصة ولسنا نقع في شعره على ما لم نقع عليه قبلاً كما انه لم يَرْتَدْ بنا في باطن النفس والطبيعة ولم يجسد الاطياف الهاربة في بعدها السحيق النائي .

* * *

ومع ذلك كله فلسنا نود ان نكون حاسمين ومتعسفين في هذا الشأن فنقول انه اذا كان التجديد في المعاني المستمدة من واقع البيئة في السياسة والمجتمع وحياة القبائل والاشخاص واذا كان التجديد يتمثل في الالتحام بواقع العصر السياسي والدفاع عن وجهة نظر فيه مقيدة بحدودها المكانية الزمانية ، ان كان التجديد يقتصر على تلك الحدود ، فان الشعر الاموي عرف قليلاً او كثيراً منه . واما اذا كان التجديد يقوم على الرؤيا الروحانية البعيدة والتغيير في بنية القصيدة وفي الموقف من الحضارة وفي معاناة الحالة الانسانية الماورائية واعادة النظر في الوجود وخلقه خلقاً جديداً ، فان الشعر الاموي يظل راسفاً في الحدود التي قيده بها الشعراء السابقون . ولا بد لنا من التأكيد بأن ما كان يجري على الفطرة والبراءة والدهشة امام معالم الوجود في الشعر الجاهلي وبالتجربة الذاتية والتعبير عن الواقع الشخصي ،ان ذلك كله ضمر وكسف في الشعر الاموي اذ بات الشعراء غالباً يستذكرون من ذاكرتهم ومن معرفتهم . وقد يطربنا ايقاع القصيدة والحماس الذي يهدر فيها وبعض الصور المستطرفة ، الا ان البعد الانفعالي العالي ومستوى التجسيد ان ذلك كله لم يتعد التجربة الجاهلية . ولقد وضع الدكتور شوقي ضيف كتاباً في مظاهر التجديد في الشعر الامـــوي وبدا متعثراً متضايقاً من موضوعه وبات يتحرى في كل اتجاه للعثور على مبررات التجديد ، فوجدها في الموضوع وفي المعاني والنقائض وذي الرمة ومن اليه . الا انه قصر عن النظرة الفنية والجمالية النهائية التي تدع الشاعر اللاحق يردم الهوة بينه وبين الشاعر السابق ويتفوق عليه في بعد الرؤيا والمسافة النفسية وفي

عمق التحسس بمعضلة الوجود الدائمة . والتجربة الفنية هي تجربة داخلية تصدر عن ذاتها وعن التأمل ولا تتحرك بالبواعث الخارجية الآنية . واذا ما استعبدت لها ونظمت تحت وطأتها فان الانفعال المهووس يفقد الرؤيا ويتسفه بالمبالغات ويزري على القيم الاساسية والنهائية في الوجود . وانما آية التجديد ان يحيا الشاعر في قلب عصره ويتفاعل معه ويهتضم تجاربه ومشكلاته وان يتغذى من المعاناة والهموم الانسانية وحين تحضر عليه اللحظة الشعرية ، فان هذه الاهبة تكون قائمة في نفسه ومعدة للفعل والانهمار في الرؤى والصور التي يبدعها الشاعر .

وقد تكون تجربة الشعر الاموي تجربة مخضرمة في معظمها وان كان الغناء قد اقتضى بعض الرومنسية والمقطوعات الخفيفة والقصيرة . وقد ظلت القافية متوحدة متشابهة في متن القصيدة وان كانت بعض الاوزان جزئت واستعمل منها الادنى الى النفس عن الاوزان الثقيلة ، الباهظة . ويكاد العصر الاموي لا ينتهي حتى تكون الثقافات الاجنبية قد فعلت فعلها في التجربة الشعرية ، وحين اطل العصر العباسي كانت النفوس قد افعمت بالتجارب التي تتقصى في النفس وفي البعد الميتافيزيقي واولجته الى المعاناة فتكثفت الرؤيا ومال الشعر عن التقرير ، وان كانت المعاني القديمة ظلت تستعبده في بعض جوانبه .

الشعر وتطوره في العصر العباسي

عمت في ذلك العصر حالة من البذخ العميم ومن الترف حتى أدركت الشعراء والعلماء واللغويين وكثر الوشي والتنميق والترصيع وشاع التفنن في بناء الابنية وزخرفتها وعم اللهو والمجون مما هو مأثور في كتب التاريخ. الا ان المعادلة البلاغية وعمود الشعر اقاما على قدسيتهما ولم يفد العرب من التجربة الشعرية في الآداب الاخرى كما أفادوا من العلوم . ولعل العرب كانوا يرون ان شعرهم هو الارقى ، وان فضيلة الشعر مقصورة على العرب كما يقول

الجاحظ . والواقع ان النقد العربي تأثر بنظرية ارسطو في المحاكاة ، كما يبدو ذلك في كتاب ابن المعتز في البديع اذ أحصى مواضعه ومظاهره كما هي مأثورة في كتاب الشعر لارسطو .

الا ان ذلك جاء متأخراً واما التجربة الفاعلة والفعلية فانها لم تكد تتأثر بذلك الامر وظل العباسي يراود المعاني القديمة على بعض الاساليب الحديثة ، فيما تفرد آخرون بتجربة مميزة من واقع نفوسهم وارتيادهم الوجود ارتياداً داخلياً. ومن النقاد من يحسب ان بشاراً كان هامة الشعراء المجددين وينمون اليه البديع الذي تفشى في الشعر العباسي حتّى تعاظل وتعقد في تجربة ابي تمام . ومن ينظر في شعر بشار يجد انه وشحه ببعض التواشيح البديعيـــة وان مظاهر الجناس طلعت عليه وكذلك الطباق كما انه عقد الاستعارة ، الا ان ذلك لم يجر لديه كمذهب كلي حاسم عرف به . وفضيلة بشار لا تظهر في البديع بقدر ما تظهر في ترقيق عبارة الشعر الغزلي ، وفي مد ابعاد الصورة حيناً والالمام بالبعد الآخر الذي قصر عنه من سبقه . الا انه مع ذلك لم يدع امر الصورة يبدو علناً ويغدو ظاهرة واعية وانما هي لمحات وطرف وقبسات متفوقة يشاهد ما وراء الحس ويتقصى في البعد الذي لا يسيغه العقل التقريري . ذاك انه كان لذلك الشاعر عين عمياء تفتقت فيها التجارب الداخلية وكانت تتلمح له الرؤى الباطنية ، ويشاهد الانفعالات والمعاني بحدقة اخرى تنأى عن النظرة الحسية الباردة . فهو يقول في وصف جارية مثلاً :

وكأنَّ رجـــع حديثها   قطع الرياض كسينا زهرا

ويقول في قصيدة اخرى :

وحديث كأنه قطع الروض   وفيه البيضاء والصفراء

ويقول في وصف جارية اخرى :

وغادة سوداء لماعـــة   كالماء في لين وفي طيب

فأنت لو نظرت في طبيعة هذه الصور لوجدت ان المعادلة الصورية تحولت وانها باتت داخلية وانها تخطت حدود العقل التقريري ، المتهادن ، ورأت ما وراءه وانّ ما يسمع عاد يرى في لحظة متفوقة من اختلاط الحواس واحتلال احداها محل الاخرى . كيف شاهد بشار الحديث وقد طرق اذنه . كان بشار يحس بحاسة داخلية امتنع عنها من سبقه لان العقل لا يسيغ رؤية ما يسمع وكان الشعر العربي عقلياً في تجربته وما لا يسيغه العقل ويفهمه فهماً ، فانه كان يأنف منه غاية الانفة . ومن هذا القبيل فان الشعر العربي كان كلاسيكي المنحى وان كانت بعض تجاربه الطللية تصنف في باب الرومنسية . الا ان بشار لم يدأب هذا الدأب وفي ديوانه الحاشد لا نقع الا على طرف مجزوءة من هذه الصور وفيما دون ذلك فانه أقام على حدود التشبيه والاستعارة وقد تخطى بها احياناً الحدود الاليفة كما في قوله :

اذا ما غضبنا غضبة مُضَرّية هتكنا حجاب الشمس أو تُمطِر الدما

وقد كانت الشمس ثمة استعارة الا ان مؤداها البعيد يفوق مستوى الاستعارة ويتسم بنوع من المطلق والنهائية في التجربة . ولو أن بشّاراً دأب على ذلك الدأب وجرى فيه على مذهب لمثّل شعره خط انعطاف في عمود الشعر العربي. ومع ان بشاراً كان اعمى فانه مال عن التجربة الوجودية والشعور بالعاهة بين يدي الحياة ولم يتجه في شعره شطر المعاناة الكونية والحرية والعدالة والمصير والصيرورة بل انه اقام على الموضوعات التقليدية وكان حرياً به ان يعمق معاناة العاهة وان يعبر عن ذلك في شعر رؤيوي بعيد المنال . وعوضاً عن ان يميل بحقده على القدر والحياة والحكمة وان يتحرى في المضامين الداخلية اجهض حقده على العرب في شعر كان بداية الشعوبية بعد شعر اسماعيل بن يسار . وبشار هو القائل :

أعاذلَ لا أنام على اقتسار ولا ألقى على مولى وجار
سأخبر فاخر الاعراب عني وعنه حين بارز للفخار

أنا ابن الأكرمين أباً وأمّـاً   تنازعني المرازب من طخار

نغاذي الدرمك المنقوط عزّاً   ونشرب في اللجين وفي النضار

ونركب في الفريد الى الندامى   وفي الديباج للحرب الحبار

أسرت وكم تقدم مـن أسير   يزيّن وجهه عقـد الاسار

اذا انقلب الزمان علا لعبـد   وسفّل بالبطاريق الكبـار

ملكناكم فغطينا عليكـم   ولم ننصبكم غرضاً لـزار

احين لبست بعد العري خزا   ونادمت الكرام على العقار

تفاخر يا ابن راعية وراعٍ   بني الاحرار حسبك من خسار

لعمر أبي لقـد بدلت عيشاً   بعيشك والامور الى مجـاري

وكنت ، إذا ظمئت الى قراح   شركت الكلب في ولغ الاطار

يربع بخطبة كسر المـوالي   وترقص للعَصير وللسمـار

وتقضم هامة الجعل المصلى   ولا تعنى بدرّاج الديـار

وتدلج للقنافـذ تدريهـا   وينسيك المكارم صيد فار

وتغبط شاوي الحرباء حتّى   تروح اليه من حب القتار

وتعدو في الكراء لنيل زاد   وليس بسيد القوم المكـاري

وفخرك بين يربوع وضب   على مثلي من الحدث الكبار

مقام بيننا دنس علينـا   فليتك غائب في حَرّ نار.

فبشار يتفاخر بأصالته وبأن بني قومه كانوا يأكلون الدرمك اي السميذ وانهم كانوا يشربون في كؤوس الفضة والذهب وانهم كانوا يرتدون الثياب الفاخرة . لقد انقلب الزمان عليهم واعلى العبيد واستعبد البطاركة العظام . وكان الدهر لم يصب بشاراً الا بزوال ملك بني قومه وعيناه اللتان تغشّاهما اللحم وهيئته المقذعة بذاتها ، ان ذلك كله لم يُضِمْهُ ولم يحرك ثائرته عـلى معنى الوجود وحكمته . وها انه يزري بالاعراب الذين اثروا بعد املاق وكان

واحدهم ابن راعية وراع وكان يشرب من الوحول مع الكلاب ويقضم لحم الجعل والقنافذ ويصيد الفأر ويشوي الحرباء . والنزعة الشعوبية بينة في ذلك كله وهي نوع من التفاخر العنصري المحدود التجربة . والمعاناة اذا لم تتعرض للقيم الانسانية الكلية تضمُر بالرغم من الاستعارات والكنايات النافذة التي حفلت بها هذه الابيات. والكناية قد تنأى وتدرك اقصى ما تدركه اي استعارة، اذا كانت مما يقتبس من الحس وله وقع خاص في النفس كما هي حال الكنايات هنا . وكان حرياً ببشار ان يفعل كابن الرومي والمتنبي فيما بعد ان يهجو الوجود ذاته الذي يسلط العاهات على الانسان لعبودية الحواس بحيث يكون لاحقاً بالآخرين ومعوزاً اليهم من طبيعة تكوينه . فأين هو عمى بشار الخارجي من عمى أوديب الملك الذي يرمز الى لعنة القدر والى قصور الانسان عن فهم اسرار الوجود وعلمه المتغرر . وموقف بشار الخارجي وانصرافه الى المدح والهجاء والتكسب والى الاغراض الجزئية كالتغزل بامرأة مادية عابرة، ان ذلك كله يدلنا على ان الشعر العباسي لم يكن قد اهتدى الى التجربة الشعرية الخالصة والتي تسمو عن الافراد لترتفع الى ذروة المعاناة الوجودية . ولو ان عمى بشار تحول الى عمى ميتافيزيقي او الى عمى وجودي لكان غذى شعره وصرفه عن الموضوعات التي تستدرها المناسبة القائمة في متن لحظتها . لا شك ان عمى بشار تنفس في شعره بصورة صماء من خلال ميله الى الهجاء والاقذاع ، الا انه اقام فيه على الحالة الفردية وبصورة عامة لا يمكننا القول ان بشاراً كان صاحب مذهب فني خص به مثل زهير واوس بن حجر وابي نواس فيما بعد .

* * *

ولقد طلع ابو نواس على الشعر العربي بدعوة جديدة تؤول الى التعبير عن البيئة القائمة والاشاحة عن البيئة الطللية القديمة وما يستتبعها . واراد للشاعر ان يصف الرياض والخمارات والقصور والمعالم المستحدثة وكانت دعوته مشوبة

بالشعوبية الواضحة مما لا مجال للتدليل عليه لانه مبذول في متن ديوانه وفي كتب الادب وانما نكتفي من ذلك بلفذة مبينة كقوله :

عاج الشقي على رسم يسائله .	وعجت اسأل عن خمارة البلد
يبكي على طلل الماضين من اسد	لله درك قل لي من بنو اسد
ومن تميم ومن قيس ولفّهما	ليس الاعاريبُ عندالله من أحد
اما رأيت عيون الروض قد ظهرت	والبستها الزّرابي نَثْرَةَ الأسدِ
دع ذا عدمتك واشربها معتقة	صفراء تفصل بين الروح والجسد.

الا ان دعوته كانت متصلة بالموضوع الخارجي وبالبيئة والتفاعل معها على الفتنة والحسن . والشعر الذي يتولد من الترف هو الشعر الخارجي الوصفي الذي يعنى بالصورة لذاتها والمعنى لذاته ويتفنن في بدع القوافي والاوزان وما اليها . واما الشعر الكبير فانه يتولد من الموقف النفسي والروحي الصامد ومن الرؤيا الكلية والشاملة في متن الوجود . التجديد ينتج عن النظرة الجديدة الى الكون والى فهم الانسان ومعاناته وتصديه للحتميات ومواثيق العبودية والعاهة والنقص . الانسان الذي يريد ان يعثر على انسانيته الكلية الحاسمة ولا يقف عند الاعراض التي تتولد من مواقف الناس ومن الحياة الاجتماعية . والزراية التي كان يسلطها على الاصل العربي تنفس فيها عن عقدة اصله اذ كان والده ضائعاً وامه تدير خمارة . فالتجديد القائم في دعوته على البيئة المادية لا يصيب قلب التجربة الشعرية ولا يغذيها . فالموضوع بحد ذاته لا قيمة له في الادب وانما القيمة تتولد من الخلق والابداع وايثاق الموضوع الجزئي الخارجي بالتجربة الكلية الداخلية . وما قصر عنه ابو نواس في دعوته الظاهرية تلك ألمّ به فعلاً في شعره ، اذ ان عقدة الوجود كانت تتفاعل في نفسه وقد تنفس عنها بنوع من الالحاد الكلي ازاء القيم الدينية وكل قيمة ايجابية اخرى . فالخمارة التي اقامها لم تكن خمارة لذة وشهوة على الطريقة الديونيزية وانما كانت غالباً

خمارة وجودية تنعى على الحياة باطلها ولا جدواها وعقم معتقداتها . فهـــو يقول :

عاطني كأس سلوة عن آذان المؤذن..
عاطني الخمر جهرة والطني وازنني

فخمرة أبي نواس تأثرت في نوع من التأثُّر بالمعاني والتشابيه التي سلفت عند الاخطل والاعشى قبله ومن اليهما ، الا انها تفردت باللعنـــة والسويداء الوجوديين . فلم ترى طلب الشاعر الخمرة عن آذان المؤذن واقتضاها جهرة واقتضى اللواط والزنى . الخمرة كانت تحضر على خوانه والنديم الاكبر الذي كان ينادمه عليها كان الله . وحين قنط من الايمان ومن العثور على يقين اغرق وعيه في الخمرة كي يشيح به عن هاوية الرعب . واللواط والزنى والخمرة الجهورية ان ذلك كله ليس سوى فعل تحدٍّ إزاء القيم الاجتماعية والايجابيات التي يخنع لها الآخرون.فالتجربة وجودية ميتافيزيقية في ظاهرها التقليدي فضلا عن الاحادية الساذجة التي اراد بعض الرواة ان ينموها لابي نواس.ويقول ايضاً :

اثن عـــــلى الخمر بآلائها   وسمّهـــا أحسن اسمائهـــا

وكأنه ينمي اليها ما ينمى الى العزة الالهية وكأنها حلّت محلها في يقينه العدمي والعبثي . فالتجربة تطورت ثمة من الداخل وبات الشاعر يتعرض لقضايـــا الوجود الكبرى من التحامها في ذاته وليس من خلال الفقه الذهني البارد . وابو نواس لا يثني على آلاء الخمرة ولا يسمي لها اجمل اسمائها ، الا لأنه وجدها الدواء الوحيد الناجع لقتل الوعي والتخدر عن لعنة العقل والحياة . وليس بين شعراء الخمرة من يسطع في ذهنه وعي تام لوظيفة الخمرة في قتل الاحزان والهموم :

صفراء لا تنزل الاحزان ساحتها   لو مسّها حجر مسته سرّاء

والصفة التقريرية الماثلة هنا تنزع عن الخمرة او توشك ان تنزع البعد الوجودي. ومع ذلك فان الالمام بقتلها للاحزان ينم عن شعور ابي نواس بتلك الاحزان

وانه حين يشرب الخمرة يحاول ان يصرعها . وتتحول الخمرة في شعره الى حالة صوفية خالصة لأنها مشت عبر الزمن منذ القدم وتخلصت من عاهات الدهر الذي يخني بالصيرورة والزوال وخلصت من طينتها وماديتها وعادت روحاً صرفاً مشعاً متطهرة غاية التطهر :

كريمة اصغر ابائها ان نسبت كسرى وسابور
طوى عليها الدهر ايامه وعميت عنهـــا المقادير
فلم تزل حتى اذا صار الى النصف بها الصير
جاءت كروح لم يقم جوهر لطفاً بـــه او يحصه نور

ومن البين ان ابا نواس افاد من الفقه ومن الفلسفة معنى الجوهر واللطافة حتى انها تأنف من النور لانه عـــلى شفافيته كثيف بالنسبة اليها ، انهـــا روح خالصة قائمة بذاتها . فأين هذا التخريج الصوفي الداخلي من الخمرة الجاهلية التي كانت تعتلج في الاحشاء اعتلاج الغريزة . وها ان خمرة ابي نواس باتت تعتلج ثمة في ضميره ووجدانه . وليس المهم في ذلك موضوع الخمرة بذاتها ، وانما المهم ان الشاعر عبر من خلالها عن حنينه الى المطلق النهائي والى التحرر الكامل من عاهات الضرورة والحتمية في الوجود . الخمرة هي ابو نواس كما لو كان قادراً ان يصرع الزمن الذي يصرعه وان يتحرر من المادة ومن طينته الموبوءة الكثيفة ويغدو وقد عانق الحرية الكلية والمطلقة .

ويقول الشاعر في مظان اخرى :

اسقنيهـــا سلافـــة سبقت خلق آدمـــا
فهي كانت ولم يكـــن ما خلا الارض والسما
رأت الدهر ناشئـــاً وكبيراً مهرمـــــا
فهي روح مخلـــص فارق اللحم والدمـــا .

ولا شك ان التجربة ما زالت تعبر عن ذاتها من خلال المعاني وان كانت

قصية ، الا ان المهم في ذلك ان العباسي بات يراود المطلق من خلال تجربته ويتلمس الحرية النهائية وكان الشاعر العربي منشغلاً ابداً بقضاياه الخاصة به . ولو قدر لأبي نواس ان يتفرغ لمثل هذه التجارب ولبشار ان يتخصص في الصورة الغيبية المستمدة مما وراء العقل لانعطف الشعر في الاتجاه الداخلي المبدع وقدرت له الابداعية التي عرفها الشعراء المعاصرون اخيراً .

* * *

ولو نظرنا في طبيعة النقد الذي جرى في العصر العباسي والنقد النظري يمد التجربة الشعرية ويوجهها ، لوجدنا ان ذلك النقد بات يصنف في كتب وانه عرف النظرية المتلاحقة التي تحاول ان تنتظم العملية الفنية كلها .

ولقد كان ابن سلام الجمحي من اوائل الذين وضعوا كتباً في هذا الشأن في كتابه طبقات الشعراء وفيه يقر بفضيلة الذوق ، الا انه يشترط له الدربة والممارسة والتثقيف.فليس كل ذوق بصالح للتقييم الفني وانما هناك شروط اخرى تضاف اليه . وهو يذكر في ذلك قصة جرت لاحدهم مع خلف الاحمر : « قال قائل لخلف الاحمر اذا سمعت انا بالشعر واستحسنته ، فما ابالي ما قلت فيه انت واصحابك . فقال له اذا اخذت انت درهماً فاستحسنته فقال لك الصراف انه رديء هل ينفعك استحسانك له » . ويضيف : للشعر صناعة وثقافة يعرفها اهل العلم كسائر اصناف العلم والصناعات ، منها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان . ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت ، لا يعرف بصفة او وزن دون المعاينة ممن يبصره ، ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم ، لا تعرف جودتهما بلون ولا مس ولا طراز ولا حس ولا صفة ويعرفه الناقد عند المعاينة فيعرف بهرجها وزائفها . ومنه البصر بغريب النخل والبصر بأنواع المتاع وضروبه واختلاف بلاده وتشابه لونه ومسه وزرعه ، حتى يضاف كل صنف الى بلده الذي خرج منه .. وكذلك بصر الرقيق فتوصف الجارية فيقال ناصعة اللون ، جيدة الشطب ، نقية الثغر ، حسنة العين والانف ، جيدة

النهود ، ظريفة اللسان ، واردة الشّعر ، فتكون بهذه الصفة بمائة دينار ، لا يجد واصفها مزيداً على هذه الصفة . ان كثرة الممارسة لتعدي على العلم . »

وهذه النظرية النقدية تمكن للشعر بخاصة ذاتية ، فهو لا يسلس قياده لكل امرىء يطالعه وانما تقتضي للمطالع دربة كبرى وممارسة ليكون مختصاً بشأنه، عالماً فيه ، فيكون رأيه مصيباً وعادلاً . وقضية الذوق مقررة في النقد ، ذاك ان الشعر وان فُسِّر وشُرِحَ ، فان الشارح يقبض منه على الاقل مما ينطوي عليه ويبارح الاهم . ويظل الناقد يحس بأنه لا طاقة له على الاحاطة بالمعنى احاطة كلية ، فكأنه يتذوقه ويعانيه بقدر ما يفهمه او بما يفوق ذلك . فالشعر لا يؤخذ بالعقل بل بالنفس ذاتها ، انه نوع من اليقين المقنع الذي تخضع له النفس وتوقن به دون دليل او بينة . الا ان اي ذوق لا يفلح في هذا الامر، قد يكون الذوق ضرباً من الطرب والهوس والأخذ بالقيم الخارجية والبهارج والدوي ، فيغفل صاحبه عندئذ عن القيمة الداخلية الرقيقة التي تلازم الآثار الفنية الكبرى . والدربة النقدية تغدو كملكة في النفس لها ما يشبه العصمة وهي لا تفسر بتفسير ولا تقرر بتقرير ومهما الحق بها الناقد من تفسيرات والحف فان الحكم النهائي يظل ذوقياً كيقين حاسم .

ويميل ابن سلام الى معضلة خارجية في تحقيق النصوص وكان العرب قد تداولوا الشعر مشافهة وشغلوا عنه كما يقول بالجهاد « وغزو الفرس والروم . فلما كثر الاسلام وجاءت الفتوح واطمأنت العرب بالامصار ، وأحبّوا رواية الشعر ، فلم يئلوا الى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب فألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك فحفظوا الاقل وذهب عنهم الاكثر . ولما راجعت العرب رواية الشعر وذكر ايامها ومآثرها استقل بعض العشائر شعر شعرائهم ومـــا ذهب من ذكر وقائعهم ، وأرادوا ان يلحقوا بمن له الوقائع والاشعار فنحلوا على ألسنة شعرائهم . ثم كان الرواة فزادوا في الاشعار . وليس يشكل على اهل العلم زيادة ذلك ولا ما وضع المولدون . »

وخاض طه حسين في هذا الامر بكتاب معروف وقامت حوله ردود كثيرة وانما المهم في ذلك ان النص الشعري لم يوف الينا غالباً على رواية واحدة وثمة اضافات او عاهات لا سبيل الى تحقيقها وعلى الناقد ان يتحذر من ذلك دون ان يذهب فيه كل مذهب وينصرف اليه انصرافاً كلياً . فقيمة الشعر في ذاته وقيمة النقد في التحري عن القيم الثابتة ومدى الابداع في ذلك الشعر . ويفسر ابن سلام الظواهر الادبية بواقع البيئة والمجتمع ويقول بصدد شعراء القرى معللاً قلة الشعر في مكة وعمان بأن الشعر يذكو وينتشر بالحروب ولم تكن في تلك القرى حروب تؤثر . ومثل هذا الرأي يبدو صائباً في جزء يسير منه فالحروب تذكي شعر المناسبات والنقائض وربما المفاخر ، الا انها لا تذكي الشعر الوجداني والوجودي الكبير الذي غايته في ذاته والذي يصدر عن ذاته ودون مناسبة خارجية . وربما اعوزت شعر الحروب الجمالية المتأنية والصنعة والتثقيف . الا ان ابن سلام لم يغفل عن تأثير البيئة الحضرية في واقع الشعر ، فهو يرق برقتها ويعذوذب.ويقول في عدي بن زيد « انه كان يسكن الحيرة ويراكز الريف فلان لسانه وسهل منطقه فحمل عليــه شيء كثير وتخليصه شديد » . والمهم في ذلك ان ابن سلام اكتشف الصلة الحميمة بين اللغة والبيئة وواقع النفس . فليست الالفاظ الا ابنة النفس ، انهـــا تفيض عنها وتتطبع بطباعها . فمتى اخشوشنت النفس وقست واقامت على شظف وفقر خشنت الفاظها وعبرت عن نفسها باللفظ الكبير المتعاظل الذي يستجيب جرسه فضلاً عن معناه لخشونة النفس وحزونتها . وعدي بن زيد العبادي كان ممن رققت الحضارة نفوسهم وعرف الترف والنعيم وكان له مجلس على الشراب يكسوه بالزهر ويهرق فيه الطيب وهذه الايقاعات كانت حرية ان تصب في نفسه وترهفها وان تدعها تتخير اللفظة المهموسة الناعمة كما في قوله :

بكَّرَ العاذلـــــون في وضح الصبح يقولون لي اما تستفيق
ويلومون فيك يـــــــا ابنة عبدالله والقلب عندكم موثوق

ودعوا بالصبوح يوماً فجاءت قينة في يمينها ابريق
قدمته على عقار كعين الديك صرف صفى زلاله الراووق
مرة قبل مزجها فاذا ما مزجت لذّ طعمها من يذوق
وطفا فوقها فقاقيع كالياقوت حمر يثيرها التصفيق
ثم كان المزاج ماء سحاب لا صدى آجن ولا مطروق

وتبعاً لنظرية ابن سلام فان رقة هذه التعابير متأتّية من رقة البيئة والترف ورهافة النفس . وعبر النغم القائم على الوزن والقافية ثمة نغم داخلي مهموس متضوع من النفس ذاتها. انه النغم الابداعي الذي يعجز الوزن عن اقامته وابداعه . والشجو الماثل ثمة تولد من لطافة النفس ومن تحسسها بروح الحروف وما اليها حتى ان هذه القصيدة لتبدو كالطائر الغريب بين اسراب القصائد الجاهلية . والمذاهب النقدية المعاصرة تمارس تحليلاً عميقاً لشأن اللغة ويخيل اليها ان اللغة في الفاظها وتراكيبها مبذولة للناس كلهم وهم يتخيرون منها اللفظة على حروف معينة وفقاً لطبيعة انفعالهم ، وقوة حدسهم ومن الصلة الشعورية والنغمية الحميمة التي تنشأ بين النفس واللفظ . والشنفرى كانت الفاظه ابنة نفسه الشظفة وامرؤ القيس توسل للتجربة الفاظها العميقة الدلالة في وصف السيل اذ قال انه يكب على الاذقان دوح الكنهبل . ولفظة يكب فضلاً عن الاذقان والكنهبل هذه كلها تمثل المعنى من خلال حروفها . وثمة قوم يغالون في ذلك ويحسبون انه لا خلق الا من خلال اللغة ، وان قيمة جبران مثلاً قامت على تحسسه العميق بروح الالفاظ بحيث انه اخرج منها اوتاراً كانت صامتة من قبل وكانت موقعة على اللفظة وعلى النفس في آن معاً .

واما أسس المفاضلة التي اقامها بين الشعراء فجاءت كما يلي :

كثرة شعر الشاعر أولاً وتعدد اغراضه ثانياً وجودته ثالثاً . وانا لنرى في ذلك مقياساً باطلاً لان الشعر يقاس بنفسه ولا يقاس بالعدد وتعدد الاغراض . والحكم الذي سلطه عليه هو حكم عقلي لا يسيغه الفن .

ثم طرأ على ساح النقد ابن قتيبة ومساواته بين القديم والحديث على ان يكون المعيار الجودة وقدامة بن جعفر في مذهبه العقلي الذي يجعل الشعر كلاماً موزوناً مقفى وابن المعتز في البديع حيث ميز خصائصه في الاستعارة والجناس والطباق ورد الاعجاز وما الى ذلك والجرجاني في نظرية الخيال وابن الاثير والالفاظ ، كما ان كثيراً من النظرات النقدية تخللت كتب الجاحظ . الا ان النقد ذاك لم يكن ذا فعالية تؤثر في الشعر ذاته ، اذ كان يعقب آثار الشعراء بزمن كوساطة الامدي بين البحتري وابي تمام والنقد الذي كتب في الخصومة حول المتنبي .

واما الشعر العباسي ذاته فقد كان يصدر عن تجربة الشاعر نفسه وعـــن طبائعه النفسية ، البحتري يطبعه ببداءته وتَوَهّله امام المظاهر وابو تمام بالمعادلة البديعية المتعاطلة والتعليل العقلي ، وكأن التجربة اداة برهانيـــة وابن الرومي يصف فيه ويفصل ويقلب المعنى حتى يميته والمتنبي ينفحه بعنجهيته ونأسرته الكبير الذي كان يريد ان يذل به حتى القدر . واما الشعر المعاصر فانه كان قد مر بمرحلة مخضرمة مع شوقي وحافظ ابراهيم والرصافي والبارودي قبلاً ثم ولجت عليه النظريات الاوروبية كالرومنسية والرمزية والسريالية وبات الشعر الحديث يكتب باللغة العربية على نماذج مقتبسة من الغرب . الا انه تميز بعمق التجربة وجديتها وروحانيتها وميتافيزيقيتها والكشف النفسي السحيق من خلال الصورة التي اوشكت ان تنبت صلتها بواقع الصورة القديمة . كما ان بناء القصيدة تعدل ووزعت الاوزان وقامت نظرية التفعيلة الواحدة وربما القصيدة المنثورة . الا ان اهم ما يميزه انه يحاول ان يعيد بناء الانسان مـــن الداخل بالرؤيا والتصوف والحلول في قلب العناصر والمظاهر .

* * *

ومهما يكن فان الشعر حطّ رحاله في ساح العصر العباسي وقد تهرم وتثاقل واعيت عليه حيلة الابداع واستقرت معانيه وموضوعاته ، فعمد الشاعـــر العباسي الى التجديد او الى وهمه بأسلوبين متقاربين متباعدين : اسلوب البديع

واسلوب التعقيد والتوليد في المعاني ، الاول يتصل بالشكل والثاني بالمضمون. والبديع له اسباب عديدة في اصل نشأته وتنوعت عليه الاقوال ، الا ان الباعث الاجدى والاجدر يظل الترف الحضاري ومجتمع الوشي والتفويف والتنميق والزخرفة . وكما ان العباسي زخرف ثوبه وداخل عليه الالوان والاصباغ ونوّعه وسماه بالأسماء الكثيرة ، وكما انه مازج طعامه وادخل نوعاً على نوع وولد نوعاً آخر ، وكما انه أنِفَ من الخيمة والمنزل اليسير الى القصر المنيف والبرك والحدائق وما الى ذلك ، فانه انثنى عبر شعره الى مثل ذلك التنميق والتنسيق والوشي والزخرفة ، فوشح الالفاظ بالجناس وزاوج وعارض بينها بالطباق وتفرغ للتأمل بالمعاني ، وكأنّها اداة داخلية خارجية وجعل يمازجها بعضاً ببعض ، كما مازج الاشكال والالوان وولد منها ما حسبه معاني جديدة . وعصور الترف المادي تحول الشعر الى اداة لَهْو وزخرفة ، الا ان ضمير العصر كان يعاني ازمة اخرى ممضة من التعاطي بين الفلسفة والدين . وكان المسلمون الاول قد اخذوا الدين مأخذاً فطرياً ، ولم ينظروا فيه من ناحية العقل وسلموا امرهم اليه وظلت نفوسهم ابنة البداوة النسبية وان كان معظمهم قد نَعِمَ بترف الحضارة . كان الاموي يقف من الثراء الجديد ومن الطرف المستحدثة موقف الدهشة ، ولم تكد تأْخُذُ عليه وجدانه العميق وتدعه يقف منها موقفاً جذرياً ليقمّمَها ويرنو اليها بحدقة الزمن المحيل . وحين وافى العصر العباسي كان العقل قد عرف الاستقرار والتأمل وتفرغ لاقامة الاسس والمبادىء وتجريد الاصول وتفهم الكون بعد ان كان يعايشه ويعانيه . واذا كانت الفلسفة قد بُعِثَتْ في ذلك العصر ببواعث متعددة ، فان اهمها ليست الترجمات التي قام بها المسلمون ، وان كانت ذات شأن وانما المهم ان العقل العربي بات قادراً على التجريد والتعميم والنهوض من الجزئيات الى الكليات وبات في مرحلة الفنون النثرية التي تعزل بين النفس والوجود وتستفتي عليه وتنظر فيه وتقيّمه بمعايير شبه علمية .

* * *

قامت الترجمات في مرحلة اولى على الجهد الذاتي ثم انها انتظمت في عهد المأمون في بيت الحكمة وكتب الفلسفة تؤسس لهذه الحركة ببواعث متباينة وانما المهم ان الترجمات استجابت لحاجة حضارية ونفسية في القوم ، لانهم كانوا قد انتهوا الى مرحلة يواجهون فيها الكـــون من خلال الفهم النظري التجريدي بعد ان اغرقوا فيه بالحسية والمادية .

* * *

نقول ان العصر الذهبي للشعر كان العصر الجاهلي لان النفس كانت فيه شبه متحدة بالكون ، لا تضنيها الافكار التجريدية ولا تنظر اليه بروح علمية ، وانما هي حالة اشبه ما تكون بالاسطورة او الميثوس كما يقول الاغريق ، حالة مترجحة بين الانفعال والخيال والعقـــل وحالة مـــن البكارة في التعاطف والاحساس ، بحيث ان الشاعر كان اذا عبر او شبَّهَ او استعار انـّما نحس معه بنداوة احساسه وبكارته . وفي العصر الاموي مالت التجربة الى بعض التعقل من الاستقرار النسبي الا ان الشعراء ظلوا يقيمون من التقليد والمحاذاة في خاطر العصر الجاهلي وفي ذهنيته وينقلون عن عوالمه الظاهرة والمتعفية . وعندما هم الاموي ان ينظر في واقع عصره ، فانه التحم فيه بالاهاجي الفردية والنقائض الذاتية ، ولم يَرْنُ الى مشكلة الكون ككل عام . الا ان الامر تباين حين واجه العباسيون التعقيد الاجتماعي والحضاري وتمرَّد عقلهـــم وصلف وبات يرفض اخذ الحقائق بالايمان المنزّل والانفعال واليقين الفطري ، كمـــا هو شأن البدائيين الانفعاليين . وهكذا تواجه العقل والنقل في ذلك العصر وقامت الفرق التي اخضعت الدين للعقل والفلسفة ، ونظرت فيه من خلال المشكلات المنطقية والفلسفية والقضايا اللاهوتية الـــتي شغلت سائر الاديان وبخاصة المسيحية الـــتي محصت وتقصت في الصفات الالهية وامعنت فيها وجادلت ولم تقف عنـــد حد تخلص فيه الى اليقين . وهكذا انتشر الجـــدل والخصام حول صاحب الكبيرة وهل انه مخلد في النار ام ان الله قمين ان يعفو عنه . وصاحب الكبيرة هو الذي عصا الدين في احد اركانه وكان يحسب انه

سوف يصلى في نار جهنم ابد الدهر . الا ان النظر العقلي بَيَّنَ ان امر الحكم على العاصي ليس باليسر الذي تولاه فيه الاقدمون وان الحكم بالنار الابدية يقتضي من الانسان ان يكون صادراً في افعاله عن الحرية والاختيار واذا ما كان مسيراً وحكم عليه بالنار الدائمة السعير ، فان الحاكم اي الله يكون ظالماً. وامر حرية الانسان ساقهم الى البحث في امر العدالة الالهية وهل ان الله هـو عادل ام ظالم . ولكي يكون الله عادلاً ينبغي ان يكون الانسان حراً . وكيف يكون الانسان حراً والله كما تقول الكتب يعلم كل شيء بعلم قديم وعلمه لا يتغير . وما دام يعلم صيرورة الانسان عبر الزمن وما سوف يقترف وما سوف يكتسب ، فان علم الله يدع المرء مسيَّراً اذ لا قبل له بأن يغير فيما علمه الله قبلاً . وهكذا كانت تدور تلك الدوامة اللاهوتية الفقهية وعاد الدين معها مادة للجدل بعد ان كان مادة للعبادة.والاجسام هل ان الانسان يبعث بجسده ام انه يبعث بعثاً روحياً بدون جسد . والخلاف حول ذلك عسير والجنة هل هي جنة تجري من دونها الانهار فعلاً ام انها جنة روحية والصفات الحسية هي مادة للتأويل النفسي . وصفات الله هل هي قديمة والقرآن الذي هو كلامه هل انه قديم ام مستحدث وقد شجر النزاع الدامي حول قدم القرآن وخلقه وكان المأمون يقطع الاعناق عـلى هذه العقيدة وكل مـن انكر خلق القرآن اتهم بالزندقة واهدر دمه .

* * *

ومرحلة الجدل الكلامي تلك توسطت بين العالم الشعري الـذي عرفه الاسبقون والعالم الفلسفي المحض الذي صال وجال فيه الفارابي وابن رشد والغزالي ومن اليهم . وذاك كله شبيه بعصر المسرحية الاغريقية الذي توسط بين عصر الاسطورة وعصر الفلسفية الارسطوية وما اليها . وكما ان الفلسفة الاغريقية الخالصة الواعية لذاتها والموقية الى اوجهـا عفت عـلى المسرح الاغريقي والشعر الاغريقي كذلك فان عصر الفلسفة العربية المحض اوشك ان

يعمي على الشعر ، الا في بعض قممه الطارئة.واثر المتنبي سقط الشعر في هاوية التقليد ورسف في قيــوده ومال الى التصنيف الذهني حتى ان الاستعارات والتشابيه عادت كأرقام موات تحفظ في الذاكرة وتتــلى في صنعة مقيتــة مشؤومة . فالعصر العباسي كان عصراً يتخالج بين العقل الفلسفي والنقل الديني والمعاناة الوجودية والوجدانية لازمات الوجود . ومن هذا التناقض والتلاحم كانت تنشأ المذاهب الفنية والتجارب الكبرى والصغرى .

ولقد كان بشار عالماً من علماء الكلام وكان للجاحظ مذهبه الكلامي واما ابو نؤاس فانه تمرس بالكلام في معاناته الشعرية وحوّل المعادلة الكلامية الى معاناة فنية من خلال اليقين الفني الذي اخلد اليه او من خلال الالحاد العام الذي خاض فيه . وليست قصيدته الخمرية الا نموذجاً للهموم والطبائع العباسية . ففيها الوصف الذي يستعيد فيه القديم ويخرجه تخريجاً جديداً وفيها المتعــة الذاتية الفزيولوجية كما تلمظت في جوف الاعشى وفيه القصص الخمري الذي تهتك فيه بالنظام العام والايجابية المثلى وفيه الحضور الديني الممض بين العقل الذي يريد ان يفهم ويتقصى وان يقبض على الحقيقة قبض اليقين وبين الحقيقة الدينية التي هي حقيقة ايمانية لا تطالها البيِّنة مهما اوغلت فيهــا . ومن بين التجاذب حول اليقين الاخير ، فان ابا نواس تردى ونزل في ساح الهذر والهزل والتهتك معلناً عجز العقل عن الايمان او عجزه عن التآلف مع الايمان وفقــاً للسنة الدينية . وكنا قد قدمنا حديثاً عن ذلك وبينا ان ابا نؤاس ينسب الى الخمرة صفات العزة الالهية وانه حولها الى خمرة صوفية خالصة ، وجعلها روحاً صافية ، تأنف من الامتزاج حتى بالنور . وذلك كله من تأثير الجدل الفلسفي. فهو اذ يقول :

رقت عن الماء حتى مــا يلائمها لطافةً وجفا عن شكلها الماءُ
فلو مَزَجْتَ بها نوراً لمازجها حتى تولّدَ أنوارٌ وأضواءُ.

حين يقول ذلك ندرك ان ابا نؤاس يتولى الخمرة في امرٍ جدليٍّ دينيٍّ هو

امر لطافة الجواهر والارواح والتعامل بينها . فهذان بيتان عباسيان خالصان لأنهما مستمدان من القلق الوجودي العباسي ومن اللعنة الوجودية التي انهكت العصر ومزقت الوجدان المعاصر إرباً إرباً . وهو يقول مازحاً متهتكاً :

وَضَعِ الزقّ جانباً ومع الزقّ مَصْحَفَا
واحْسُ من ذا ثلاثةً واتْلُ من ذاك أحْرُفا
شَرُّ هذا بخير ذا فإذا اللهُ قَدْ عَفَا .

وهذه المجانة التي طالما تَنَدَّرَ بها معاصروه ومعاصرونا ، ليست مجانة قط إلا في ظاهرها الارعن الباطل وأمَّا ضميرها ، فهو ضمير مكفهرٌ ملعون من الداخل اذ كان الشاعر يجلس الى مائدة الشراب ويحضر عليه الدين في نواهيه وزواجره ، وهو لا يفلح في ادراك اليقين فيخرّجه تخريجاً هزليّاً دامياً . ولِمْ تُرَى حاول الشاعر أن يُفْتي على احتساء الخمرة تلك الفتوى . انه لم يكن يقنع الآخرين بقدر ما كان يقنع ذاته ويخدر وعيه ونكده . والابيات الثلاثة تلك تحتوي على قضية جدلية قائمة بذاتها . ويقول ابو نؤاس :

وقائلٍ هل تريدُ الحَجَّ . قلْتُ بلى اذا فَنِيَتْ لذّاتُ بغدادِ

وانما ذلك يطلعنا على نزعة ديونيزية تؤلّه اللذة لذاتها ، على انها اليقين الاول والاخير وتسفّه الدين واركانه ، اذ كان الحج ركناً من اركانه .

* * *

الا ان للفلسفة تأثيراً آخر أعمق من ذلك لأنها تسربت في روحها الى اسلوب القصيدة والى الموقف الذي يقفه الشاعر من الاشياء ومن الاحياء . فهذا ابو تمام وكان من مثقفي عصره في الفلسفة والشعر وقد اختار منه اختيارات عديدة اهمها كتاب « الحماسة » المعروف باسمه وقد أسّس للبديع الذي سوف

نتصدى له في حينه ، وانما يهمّنا الآن البحث في تأثير الفلسفة المباشر والمضمر في شعره وموقفه من الرؤيا التي كان يُمثّل بها الاشياء . فهو حين رنا الى الربيع لم يقف منه موقف المعاني والمندهش وحسب وانما اتخذه كمادة للنقاش والجدل والبيّنة وحاول أن يلج الى سرّه وان يفسّره عبر الصور والمعاني .

يقول في وصف الربيع :

رقّت حواشي الدهر، فهي تَمرمرُ وغدا الثرى ، في حليْه يتكسّرُ
نزلت مقدّمةُ المصيفِ حميدةً، ويدُ الشتـــاء جديدةٌ لا تُكفَرُ ؛
لولا الذي غرسَ الشتاءُ بكفّهِ ، قاسى المَصيفُ هشائماً لا تثمرُ.
مطرٌ يذوبُ الصّحوُ منه ، وبعده صَحوٌ يكادُ من الغَضارةِ ، يَقطُرُ
غَيثانِ : فالأنواءُ غيثٌ ظاهرٌ لكَ وجهُهُ والصحوُ غيثٌ مُضمَرُ
أو ساطع في حُمرَةٍ فكأنمـــا يدنو إليه ، من الهواءِ ، مُعَصفَرُ
صَبْغُ الّذي ، لولا بَدائعُ لُطفه، ما عادَ اصفرَ، بعد إذ هو أخضَرُ.

ان النزعة الفلسفية تظهر وتُضْمر عبر هذه الابيات مما سوف نبين عليه . الا ان ذلك لا يعني ان القصيدة كلهـــا كانت تنتمي الى القضايا الجدليـــة والتفسيرية . في البيت الاول تظهر عبقرية ابي تمام حين تصفو له اللحظة الشعرية ويزول العكر من ذائقته المكتظة بالأفكار الواعية والنظريات وما اليها . ولقد وفق في تمثل الدهر وكان الجاهلي يعجز عـــن ذلك لانه يقف عنـــد حدود الحسّيات والدهر من المعاني التي تُفْهم ولا تُرَى . الا ان ابا تمام في قدرته على التجسيد والتجريد ابصر الدهر ببصره ، فإذا هو وكأنّه انسان يتختّر بثوبه الكاسي الوشي والتنميق . وقد يكون ذلك من فضيلة العقل العباسي الذي باشر الافكار والتحم معها حتى انه بات من سيطرة العقـــل قادراً ان يتمثل الاشياء حين يجنّه الخيال الرائي والانفعال المبدع . والوشي ، انه هو ايضاً مستمدٌ من واقع البيئة العباسية ، الا انها البيئة الاجتماعية والحضرية والترفية.

وكما كان العباسي يتفرغ من الترف للوشي والتنميق ، ولا يرتدي الملاءة المباشرة ، فانه بات الآن قادراً ان يتمثل الدهر من التأمل والتفرغ لمراودة الافكار ، بعد ان خبَبَرَ التجريد الفلسفيّ والذي حين يتزاوج والانفعال يُبدع مثل تلك الصور . ولقد كان الدهر ، أبداً ، عدوّ الشاعر او الانسان العربي ، ويكاد لا يحسن الظن به ولا يشير اليه الا في باب اللعنة والتسفيه . الا ان الربيع خَيْرُه عميم ، انه يعمُّ الوجود كله وما اليه حتى ان الدهر ذاته الذي اقام منذ القدم على رعونته وصلفه وعداوته ، ان الدهر ذاته تأثّر وانفعل بالربيع وارتدى له الحلة الموشاة المنمّقة . ففي الربيع حالة من التآلف والنشوة بين يَدَيْ الوجود بل ان الوجود كله اكتمل بين يديه . وكما ان الدهر رمز الى كل ما هو معنوي وقدريّ في الحياة ، فان الارض ترمز الى كلّ ما هو ماديّ. والارض ذاتها ارتدت مثل ارتداء الدهر وجعلت تتمايل وتتثنى في حليها وكأنها المرأة الشغوف الميّادة . الا ان عبقرية ابي تمام سرعان ما يعتريها العكر والنكد وتطرأ عليها النزعة التفسيرية والتعليلية المستمدة من واقع الفلسفة الذي تسرب الى النفوس من شيوعه وتذيعه في العصر .

رقة حواشي الدهر كانت نوعاً من الرؤيا التي استحضر بها المعنى القصي النائي . والوشي والج في نفس ابي تمام وقد عثر فيه على حالة من السموّ حتى ليعانق بها الانسان المطلق . الوشي يؤكد على ان الحياة تحررت من عاهاتها ومن الحاجات والضرورات ، وباتت تزخرف وتلهو بدلاً من ان تنصرف الى كسب الرزق المباشر . والوشي هو خاصة من خصائص الانسان وفيه يتحقق فعل الحرية الفعلي ومن خلاله لا يعود الانسان يرتدي الرداء لحاجة اليه ، كما كان شأنه في احوال القَرّ والحرّ ، وانما هو ارتقى عن ذلك المنزع البدائي الاول حيث كان مخذولاً تحت وطأة الحتمية والضرورة وبات الآن يتمجد باللون واللون الآخر ، لقد انتصر على الوجود . لا شك انه نوع من الانتصار الآنيّ المتخيّل والموهوم ، الا انه يظل في اصل الحضارات وخاصة المادية منها.

فالانسان بحاجة للجلوس على كرسي . وتلك حالة من احوال الضرورة . الا انه في المرحلة الاخرى لا يرضى بأن يقيم على كرسيٍّ شائع ، وانما يمعن في زخرفته وتوشيته ، ليغدو اداةَ زينة ، وليس وحسب أداة جلوس . ولذلك يتمثل به الحلم في مظان اخرى والحلم.كالوشي تعبير عن ترف النفس ونأيها عن مرحلة العنف والضرورة وان المرء بات يمارس الانضباط وفعل الحرية . يقول في احدى مدائحه :

رقيقُ حَواشي الحلْم لو انَّ حلمَه بكفَّيْكَ ما ماريْتُ في أنّه بُرْدُ

فالحلم الذي يرمز الى التسيُّر الذاتي والارادة في الفعل ، ان ذلك الحلم له وشي مترف منمّق . والحلم والوشي كلاهما من فعل الرقي والسمو والارتفاع عن اديم الغريزة والحاجة والبهيمية . وانما نوّهنا بذلك لنبيّن على ان الشاعر هو في احوال صفائه الابداعي انما يمارس الرؤيا وتنزّل عليه الحقائق في اقصى حدودها دون ان يعيها وهو يتفهمها في النقد الذي يجلوها لذاتها وللقارىء وللشاعر جميعاً .

واما الثرى الذي يتكسر ويتثنى ،فانه منقول عن واقع المرأة العباسية المنعّمة، المترفة ، والتي كانت ترتدي ابهى الحلل وتتثنّى وتتعطف في مشيتها ، لانها عادت أداة زينة وجمال وترف ، بعد ان كانت امرأةً معوزة ، تَمْضي للعمل في سبيل الكسب . واذا كان الدهر معنوياً فان المرأة المترائية عبر الوشاح الموشى ، انما ترمز الى اقبال الحياة وتفاؤلها .

* * *

الا ان الوعي الفلسفي والتفسير الذهني سرعان ما يطغيان على الشاعر فاذ هو يقرر ويفسر . وها انه يقول ان الربيع هو مقدمة للصيف . وقد رسفت به التعليلية الفلسفية او العلمية الى الحضيض واستفّ الحقائق السفلية المستهلكة او المنتهكة . وكيف لا يعف الشاعر عن مثل هذه الحماقة ومن يجهل ان الربيع

هو مقدّمة الصيف . كانت الفلسفة ذات نزعة تفسرية ، والشاعر ارتهن لها فتسللت الى شعره وقد كان الشعر ابداً نقيض الفهم والتعليل والتفسير والتقرير. الا ان الامر يتضاعف اذ يتمادى في التوفيق بين الفصول ، وكأنه عالم من علماء الكلام . الربيع حميد لانه مقدمة للصيف والشتاء له فضل لا يُنكر . تلك مقدمة او انها مقولة من المقولات وعلى الشاعر ان يثبتها او ان يدحضها بالبينة وسرعان ما ألمّ بها في البيت اللاحق اذ قال :

لَوْلا الذي غَرَسَ الشّتاءُ بكَفّهِ قَاسى المَصيفُ هَشائماً لا تُثْمِرُ.

فأين ذلك كله من الشعر والابداع اللذين خطفا في المطلع . ولقد بَيّن ابو تمام ان فصل الشتاء بَيِّن في ان الانسان غرس الغرس في الشتاء ولولا ذلك لنمى الهشيم من دون الغرس والهشيم لا يثمر . وهذا البيت هو من النثر المحض بل من البرهان المنطقي الذي يحفل به العلم ابن الفلسفة . ولقد كان البرناسيون الاوربيون ينهجون هـذا النهج ، الا انهم لا يسفون الى مثل هذه الفتاوى المزرية . وابناء الفلسفة لا يصلحون أبناءً للشعر ،وذلك لا يعني ان الشعر هو ضد الثقافة وضد العقل وانما للشعر حقيقة قائمة بذاتها ويقينها مبذول في متنها وهي تقنع بذاتها وليست لها حاجة بما دونها وما اليها . ولكم نوهنا قبلاً بأن كل بينة وبرهان واداة تعليل وتحليل ومقابلة وتفسير هي وسائل لاجهاض الشعر وانزاله الى ما دون سويته . ولنلتفت الى قوله : «لا تثمر» حيث اكد ان الهشيم عاطل عن الثمر مما لا طائل من دونه . ويردف اثر ذلك :

مَطَرٌ يذوب الصّحوُ منه ، وبَعدَه صَحْوٌ يكادُ من الغَضارةِ يَقْطرُ
غَيْثانِ : فالأنواءُ غَيْثٌ ظاهِرٌ لكَ وجهُهُ والصّحوُ غيْثٌ مُضمرُ

لا شك ان روح البديع تخفق في هذين البيتين وهي روح تفسيرية تشطر الى الخارج . وبدلاً من ان يعاني الشاعر نشوة الربيع عاد الآن وهو يطرح في ساحه الافكار والذهنيات والتفسيرات . فبقدر ما ينهمر المطر في الربيع تحس بأن

فيه شيئاً من روح الصيف ، انه مطر دافيء ، وكأنّ الصحو يمطر ذاته والصحو ليس ممطراً . ذاك نوع من الصحو المتخايل الذي يحسه الانسان ولا يراه ، ثم يعقبه صحو آخر ، انه الصحو الفعلي المباشر حيث ينهمر الخصب وتبدو والاشجار ، وكأنها توشك ان تتقطر من النسغ والندى . وقد نسيغ هذا البيت رغم تعليليته ، الا ان الشاعر يمعن بذلك ويسرف فيـــه ويمضي الى نهايـــة الافتراض والتأويل ، وذلك حين يتمادى في نزعته التوفيقية التي دأب عليها من التسوية بين الاضداد في الوجود عبر الحلة البديعية المأثورة . والتسوية بين الاضداد ليست سوى حالة من التفكير الواعي ومن الامعان الصادر عن نزعة فلسفية ظاهرة ومضمرة . ثمة غيث يقول الشاعر . المطر غيث ظاهر ، انه الغيث الذي نعرفه والذي ينهمر من المطر . والغيث الآخر هو الصحو . ذاك انه لو استمر المطر لما عمّ الخصب وانتشر ، فالصحو هو غيث هو الآخر . ولكن بنهج آخر . وذلك كله من وطأة علم الكلام والاتجاه الفلسفي والمنطقي وهو ابن البيئة والعصر حيث افتقد الانسان الدهشة المقتصرة غايتها على ذاتها في الوجود وعاد الوجود بالنسبة اليه مادة للشرح وليس للانشراح .

وكما اثرت النزعة الفلسفية والكلامية في شعر ابي تمام بالتعليل الذهني ، فقد استحوذت على ابن الرومي وتطبع بطباعها وسلكت في شعره حتى غدت معظم قصائده كالقضية الكلامية مما بيّناه في كتابينا : « ابن الرومي » « وفن الوصف » ونوجزه هنا كبيّنة على تأثير الكلام والمنطق في العملية الشعرية عبر القصائد العباسية ، موشّحاً اياها بالحلل النثرية والنزعة التفسيرية والبرهانية . يقول ابن الرومي في هجاء عمرو :

وجهك يا عمرو فيه طـــول	وفي وجوه الكلاب طـــولُ
مقابح الكلب فيــك طراً	يزول عنها ولا تـــزول
فالكلب واف وفيك غـــدر	عــــن قدره سفــــول
وقد يحامي عـــن المواشي	ولا تحامــي ولا تصـــول

وانت مـــن بيت أهل سوء قصتهـــــم قصـــة تطول
مستفعلـــن فاعلن فعــولن مستفعلن فاعـــــن فعولُ
بيت كمعناك ليس لـــــه معـــنى سوى انـــه فضول

وقد كانت القضية المطروحة للبينة ان الكلب افضل من عمرو والبراهين جاءت واضحة نثرية تقريرية وان كانت في غاية الاقذاع . ولا مجال لايرادها فهي مبذولة من ذاتها وانما نشير الى ما جاء عن ابن الرومي من انه ينهك المعنى حتى يقتله ويميته ولا يدع فيه لاحد مطلباً . واماتة المعنى ربما كانت متأتية عن النظر الكلامي الذي يراود القضية بكل احتمال من احتمالاتها ولا يدع فيها باباً لا يَرِدُهُ . ووصف غناء وحيد يجري على هذا الغرار ويتدرج وفقاً لتسلسل منطقي . ومثله وصف ابي القاسم الشطرنجي لاعباً الشطرنج .

الا ان القدرة على التجريد الفلسفي امدت ابن الرومي بنوع من التشابيه التي خطرنا بفلذات منها في شعر بشار دون تماد . لقد بات يبصر المعاني ويتمثلها بأشكالها الحسية ، تعبيراً عن الاحوال النفسية . فهو يصف مكر ابي القاسم باللاعبين ويقول :

لك مَكْرٌ يدبُّ في القوم أخفى من دَبيبِ الغِـــذا في الأعضاء
أوْ دَبيبِ المَلالِ في مُسْتهامَين الى غايةٍ مـــن البَغْضَـــاء

والمكر حالـــة او فكرة وقد عادت تدب دبيباً خفياً وتتسلل كالغذاء في الاعضاء بصور قائمة ، مجهولة.وكذلك فانه يدب كالملل بين العشاق ويستحيل الى حقد . فأين هذا التلفت للاحوال الرهيفة الهاربة ، مما كان يدأب عليه الجاهليون . ولست مزمعاً ان اقطع برأيي في ذلك واقصر ظهور هذه القدرة على الفلسفة والكلام وانما هي احوال تتولد من المستوى التجريدي والتخيلي مما يكسبه المرء خلال مراسه على الافكار .

واما المتنبي فان معظم حكمه مستمدة من التعميم والتجريد وهما الاسلوبان الفلسفيان اللذان يرتقيان من الجزئيات الى الكليات ومن الاعراض الى المبادىء.

وربما استمد العباسي القدرة على توليد المعاني وتعقيدها من المعاظلة الكلامية التي كانت تنهك الافكار او الاحتمالات . فأبو نؤاس حين يقول :

فاسقني البكر التي اختمرت بخمـــار الشيب في الرحـــم

ربما كان يؤلف الافكار ويعقدها ويولدها من تلك القدرة على التجريد وتداول الافكار كالحسيات .

واما البديع الذي طرأ على هذا العصر فقد نوهنا به سابقاً وانما نجمل القول فيه الآن بمقطع نجتزئه من كتابنا فن الوصف حيث نقول[1] :

« وآية البديع ، انه يعقّد من العبارة ، كما انه يعقّد من المعاني ويزاوجها ، فيداخل الحرف بالحرف ، واللفظة باللفظة ، ويظهر معنى واضحاً ، ساطعاً ، بينما يضمر معنى آخر مستوراً . اي انه يعبث بالحروف والالفاظ والمعاني ، ويسرف بالتلاعب لاحداث مظاهر واشكال جديدة . ولقد اكتسب الوصف في الشعر العباسي ، كثيراً من حلل البديع واصباغه حتى انعدمت فيه الجذوة الانسانية المباشرة في احيان كثيرة . وفيما يلي هذه الأبيات نجتزىء بها مـــن إحدى قصائد أبي تمّام حيث عرض وصف الطلل بقوله :

متى أنتَ عن ذُهليةِ الحيِّ ذاهِلُ وقلبُكَ منها مدَّةَ الدَّهرِ آهِلُ
تَطلُّ الطُّلولُ الدَّمعَ في كلِّ موقفٍ وتَمثلُ بالصَّبرِ الدِّيارُ المواثِلُ
دوارِسُ لم يخفِ الرَّبيعُ ربوعَها ولا مرَّ في أعناقِها ، وهو غافِلُ
فقد سحبَتْ فيها السحائب ذيلها وقد أخملَتْ بالنور منها الخمائِلُ

هذه الأبيات تتناول وصف الطلل بمعان كانت شائعة فيه ، منذ الجاهلية . فهو يتحدث عن فتاة الحيّ وتذكُّره لها أبد الدهر . كما انه يقف امام طلولها الدراسة التي سحبت فيها الريح ذيلها ، فينهمر دمعه . فالشاعر لم يأت بمعنى

---

(١) فن الوصف – الجزء الثاني ص : ١٤٣–١٤٨ – منشورات دار الكتاب .

جديد او يختلج بعاطفة جديدة ، خلال هذه الأبيات ، وانما كساها من الخارج بحلة الجناس وأصباغه ، فبدت جديدة في ألوانها وشكلها وان كانت هَرِمَة في جوهرها وروحها . ولقد غدت فضيلة هذا الوصف ، في جمعه بين لفظتي « ذُهْلِيَّة وذَاهِل » ، و« تطلّ الطلول » و « تمثل الموائــل » او «المخمل الخمائل » . ويَقَبِيّ ، ان هذا التّرصيع بالنغم والحروف ، وهو منقول عن التّرصيع بالحجارة والنقوش والألوان ، إنّه فُسَيْفَساء لَفظيّة .

العبث بالمعاني

ذاك كان نوع من البديع تغلب عليه الصُّنعة الخارجيّة ، اي العبث بالحروف وأصواتها . وهناك نوع أكثر تعقيداً ، لأنه يعبث بالحروف ، فضلاً عــن المعاني . وهذا النوع شائع في شعر اصحاب البديع ، نتمثّل عليــه بالأبيات التالية من قصيدة ابن الرومي في هجائه للشُّرطة ووصفه للمناعم التي ينعمون بها :

كم لدَيهم لِلَهوِهِم من كعابٍ   وعَجوزٍ شَبيهَةٍ بالكِعـابِ
بِنتُ كَرْمٍ تُديرها ذاتُ كَرْمٍ   مُوقَدِ النَّحرِ، مُثمِرِ الأعنابِ
حصْرمٌ من زَبَرْجَدٍ بين نبْعٍ   من يَواقيتَ، جمرها غيرُ خابِ

يقول الشاعر ان الشرطة ينعمون بحسان نواهد الثديين ، وخمرة عجوز ، شبيهة بالكعاب في تأثيرها . وهي ابنة كرم ، تديرها ذات كرم ، اي حسناء تتَحلّى بالعقد الذي يَشْتَعِلُ على نحرها ، وتتدلّى حبوبه الشبيهة بالعنّاب .

ان هذا الوصف يتباين عن الوصف الأموي او الجاهلي الذي كان يقوم على فضيلة المعنى الواحد المستقلّ ، والصورة العقلية الواضحة ، البيّنة الحدود. فإبن الرومي لا يعنى بالمعنى البسيط الواحد ، بل يجمع المعاني ، بَعْضاً مــع بعض ، ليولّد معاني جديدة من المعاني المنفردة البسيطة . فهو لا يصف الخمرة والعقد مستقلين ، بل الواحد بالنسبة للآخر ، او يصفهمــا معاً . والمعنيان

ينساقان ، جنباً الى جنب ، يستظل الواحد منهما بالآخر . فالكرم بمعنى العنقود يجاري الكرم بمعنى العقد ، وكما اتفقت اللفظتان بالحروف المتشابهة والمعنى المختلف ، فإنهما اتفقتا ، ايضاً ، في لفظة أعناب التي قد تدل على حبات العنقود ، كما انها قد تدل على حبات العقد . ولعل التزويج والتوليد ، أجلى ما يبدوان في البيت الاخير اذ يقول :

حصرمٌ من زبرْجَدٍ بينَ نَبْعٍ ــ من، يَواقيتَ، جمرُها غير خابِ

فالشاعر غدا يقيم معادلة للمشهد من فلذات المعاني وجزئياتها ، مسرفاً بتعقيد التشبيه وتكثيفه . ولا بدع ، فان معاني الوصف ، نفذت الى الشاعر العباسي وهي يسيرة كثيرة الشيوع ، حتى اوشك تأثيرها ان ينعدم . لهذا فان التعقيد بالنسبة اليه ، كان وجهاً من وجوه التجديد ، او ان تجديده اقتصر حتى اصبحت فضيلة شعره في زخرفة المعاني وتنميقها بطلاء من التشابيه ومساحيق الاستعارات ، ليستر ملامحها الهرمة .

ومن أمثلة التعقيد في الوصف ، ما نشهده في قول ابي نواس واصفاً الخمرة :

يا شقيقَ النَّفْسِ من حَكَمِ ــ نمتَ عن ليلي ولم أنَمِ
فأسقِني البِكرَ التي اختَمَرَتْ ــ بخُمارِ الشَّيْبِ في الرَّحمِ ...

فالشاعر يطلب من نديمه ان يسقيه الخمرة البكر التي غشيها حجاب الشيب ، وهي بعد ، في الرحم . وآية البديع في هذا البيت تقوم على التعقيد ، دون شك ، الا انه ثمة ، وجهاً لا يقل عنه اهمية ، وقد شخصت ملامح منه ، عبر الأبيات التي اجتزأنا بها سابقاً في شعر ابن الرومي ؟ ذلك وجه الغرابة والدهشة اللتين تتولدان من الصور المستحيلة . فكيف يمكن ان تجتمع البكارة مع الشيب في الجنين عبر الرحم . وهذه الامور هي امور متناقضة ، يستحيل تأليفها . فالبكر الفتي لا يمكن ان يغشاه الشيب ، فكيف بالجنين الذي يطبق عليه الرحم . وهكذا فان الوصف البديعي يقوم على التناقض والغرابة ، يتولى المعاني

المطروحة ، الدارسة ، فيجمعها ويركب منها معنى يثير الدهشة ويؤثر بكثير من الانفعال .

معنيان في ظل معنى واحد

واذا ما تأملنا بالبيت السابق ، تبين لنا ان معناه الظاهر هو البكارة المشوبة بالشيب في قلب الرحم . الا ان هذا المعنى الظاهر ، يظلُّ معنى داخلياً ، يتوارى ويخبو وراءه او يتراءى عبره . فهو يطلب خمرة عتيقة ، لم تمسّ ، بعد ، كما انها ما برحت مدفونة في بطن الدن الذي تكنّى عليه بلفظة الرَّحم . ان المعنى الأصيل يسير ، مبتذل ، لا غرابة ولا جدّة فيه . الا ان الاسلوب الذي كساه به والتعقيد الذي نماه اليه ، اوهمانا بالجدَّة والابتكار .

الانسنة والتشخيص في البديع

ومن وجـوه التجديد في الوصف البديعي ، كان الاسراف بالانسنة والتشخيص ، اذ جعل اولئك الشعراء يزيلون الحدود بين ذات الأشيـاء والانسان ، يخلعون عليه الحالات الانسانية ، وينيطون بها المشاعر الوجدانية كأنها بشر سويّ . ولقد اسرف بذلك ابن المعتز . مـن ذلك وصفه للغيث بقوله :

أَلحَّتْ عَلَيْهِ كلُّ طَخياء دَيمَة   إذا ما بكت أجفانها ضحِكَ الزَّهرُ
أمنكَ سرى، يا شرْقُ، برق كأنه   جَناحُ فؤادٍ خافَ ، قد ضمَّه صدرُ

فابن المعتز ، كإبن الرومي وأبي نوّاس ، ولا يعبّر عن المعاني مباشرة ، بل يؤوّلها ، ويفترض لها كثيراً من الافتراضات ، لكي يُوْهم بالجدة . فهو لا يقول ان الديمة تهطل بالامطار ، بل يزعم ان اجفانها تبكي . وهو كذلك ، لا يقول ان الزهر يتفتح بل يضحك . كما انه يعنى بالتناقض والتضاد ، اذ جمع البكاء مع الضحك . وهكذا ، فان شعراء الوصف البديعي ، كانـوا يعنون باكتشاف الشبه بين المظهر الطبيعي واحدى الحالات الانسانية ، دون

ان يعبّروا عن واقع تجربتهم تحت وطأته او بتأثيره . فهم يتلهون بأن يفترضوا له شتى الافتراضات التي تفتق بها حيل الذهن ، دون ان يفيض بها الوجدان . ان ابن المعتز افترض بكاء المطر ، وابتسام الزهر ، ولم يعانه كما انه لم يذكر الاول الا لتناقضه مع الثاني . وهذا البيت كأبيات ابن الرومي السابقة ، يعتمد عنصر الغرابة والمفاجأة ، فبينما نرى الديمة تبكي ، اذ بنا نرى الزهر يضحك .

التأثير بالدهشة والتأثير بالنشوة

ان الوصف ، كما بدا في شعر أصحاب البديع ، أكثر تأثيراً على القارىء من الشعر الوجداني . الا ان ذلك التأثير لا قيمة له من الناحية الفنية ، لأنه وليد الدهشة والمفاجأة اللتين تولّدان انفعالاً عصبياً في الخارج . اما الفن ، فانه يبثّ نشوة تجعل القارىء يشارك بالتجربة وينفذ الى قلبها او يتآلف بها . وشتان بين الأمرين . فالشاعر خلال البديع ينتصر على صعوبة خارجية ، ، مفتعلة ، لا جدوى منها في اكتشاف اسرار النفس ، بينما ينتصر الشاعر في تجربته الحقة على صعوبة داخلية ، اذ يوغل في عتمة النفس ، مجسّداً ظلالها الهاربة الخفية .

التشبيه في الوصف البديعي هو غاية بذاته

لا قيمة للتشبيه في الوصف ، بحد ذاته ، لانه وسيلة للتعبير عن التجربة ، فليس ، ثمة ، تشبيه دائم الجمال ، كما انه ليس ، ثمة تشبيه دائم القبح ، وانما هو يجْمُل او يَقبحُ بالنسبة لتعبيره المخلص واتصاله الحميم بالتجربة الداخلية. اما اصحاب الذائقة البديعية ، فقد انحرفوا بالتشبيه وجعلوه غاية بذاته ، او اقتصروا عليه ، وغدا همهم التحري عن التشابيه التي توهم بالجدة . ولعل ابن المعتز ومسلم بن الوليد ، كانا اكثر الشعراء العباسيين تخصصاً بهذا النوع من الوصف . قال ابن المعتز :

أهلاً بِفطرٍ قد أنارَ هَلالُــه ‏ ‏ ‏ فالآنَ ، فَاغدُ إلى المدَامِ وبكِّرِ
وانْظُر اليه كَزَورَقٍ من فضّة ‏ ‏ ‏ قد أثقَلَتْه حُمولة من عَنْبرِ

أو قوله :

كأنّما اللّيْمونُ لمَّا بَدَا ... للعَينِ في اوراقه الخضْرِ
مَداهِنٌ من ذَهَبٍ أطْبِقَتْ ... على زكيِّ المسْكِ والخَمرِ

انت ترى ان الشاعر يشخص امام الظاهرة دون ان يعاني منها شيئاً ، بل يمعن بالتحديق بها ، ليعثر على شبيه لها او ليؤلف مشهداً آخراً ، يتعادل تمام التعادل بجز ثياته وتفاصيله مع المشهد الذي رآه . فهو لم يشبه الليمون بمداهن الذهب بل مثّله مع اوراقه الخضراء ، بمداهن الذهب المطبقة على المسك والخمر . فالتشبيه ، اذن ، عبر الوصف البديعي لا يقوم على طرفين منفردين ، بل على مجموعة من الأطراف والتفاصيل ، التي تتقابل مع مجموعة من الاطراف والتفاصيل الاخرى . لا شك ان معادلة التشبيه غدت اكثر تعقيداً من معادلة التشبيه الجاهلي الذي كان يقتصر ، غالباً ، على مقابلة جزء بجزء آخر . وهذا التعقيد ، هو وليد العصر ، اذ اصبح الشاعر يداخل الجزء بالجزء الآخر ، او يجمعهما ويتصدى بهما ، بعضاً لبعض ، كما كانت تجمع الوان الزخارف في الفسيفساء والخيوط في التعريش والتنميق .

والتشبيه ، يهدف بصورة عامة ، خلال هذا الوصف ، الى المتعة الحسية التي تعجب النظر او التي تشجي الاذن وتطرب خلاياها ، دون ان تبعث نشوة في النفس او تنفذ فيها وتتوغل في ظلمة احاسيسها . ذلك كان واقع العصر . فالفسيفساء ليست سوى مجموعة من الالوان المتداخلة التي تروق العين ، دون ان تعبّر عن مشكلة من مشاكل الوجدان والمصير . وقد غدا الوصف البديعي ، خلال العصر العباسي ، نوعاً من الفسيفساء اللفظيّة المعنويـة ، التي تسرف بالمخادعة لمزج الصور والتشابيه والمعاني » .

نصوص محلّلة من العصر العبّاسيّ

في هذا الجزء مقطوعات محللة من الشعراء التالية اسماؤهم :

١ — في الشعر

١ — بشّار في مدح ابن هبيرة
٢ — الخمرة في شعر ابي نؤاس : طراق الليل ومدعي الفلسفة .
٣ — أبو تمام في وصف عمورية .
٤ — البحتري في وصف إيوان كسرى .
٥ — ابن الرومي في رثاء ابنه الاوسط ووصف وحيد المغنية .
٦ — المتنبي في مدح سيف الدولة وهجاء كافور .
٧ — أبو فراس : أراك عصي الدمع — الحمامة الباكية .

٢ — في النثر

١ — مقدمة في النثر بين عبد الحميد وابن المقفع .
٢ — ابن المقفع في كليلة ودمنة : الحمامة والثعلب والأسد والثور .
٣ — الجاحظ : مقاطع من نقده — قصة أهل البصرة .
٤ — النثر بين عبد الحميد وابن المقفع والجاحظ .

بشّار بن برد

شاعر فارسيّ الأصل ، وقع جدّه في سبي المهلّب بن أبي صفرة ، أحد عمّال بني أميّة ، فنقله الى البصرة ، وأهداه لامرأته فأولد عندها برداً ، ولما كبر زوجته امرأة المهلّب ووهبته لصديقة عقيلية فولدت له زوجته بشاراً، الذي جاء أعمى ، مجدوراً ، طويلاً ، جاحظ العينين ، تغشّاهما لحم أحمر .

شبّ بشار في بيئة عربيّة ، واقتبس الثقافة الفارسيّة وكان يفخر أنه تخرّج في العربيّة على شيوخ بني عقيل الفصحاء . نظم الشّعر ، وهو فتى غرّ ، واستهلّه بالهجاء وكان يطمح أن يجرّ به الثراء له ولأبيه برد ، كما افتاه ، مرّة؟ اتصل بالخلفاء ومدحهم ، ونال جوائز المهدي ، لكنّه ما عتم ان هجاه مع وزيره يعقوب بن داوود ، فنقم عليه المهدي وصدفه مرّة يؤذّن ، وهو سكران ، فأمر به فجلد ثمانين جلدةً حتى التّلف .

كان بشّار من ذوي المعاناة والثقافة وقد نظم الشّعر على عموده المأثور واولج عليه بعض التواشيح البديعيّة وسهّل عبارته الغزليّة والوصفيّة وتقصى في معادلة التّشبيه حتى أدرك بعض الرؤى وجسّد أحوالاً نفسيّة لم تتيسّر لمن دونه :

رُوَيْدَ تصاهَلْ بالعراقِ جيادُنا ، كأنَّكَ بالضَّحّاكِ قد قام نادبُه.
وسامٍ لِمروانٍ ، ومن دونه الشَّجا ، وهَوْلٌ كلُجِّ البحرجاشتْ غواربه
أحلَّتْ به أمُّ المنايا بَناتِها بأسيافنا ؟ إنَّا رَدَى مَن نُحاربه؛
رَكِبْنا لهُ جَهْراً بكُلِّ مُثقَّفٍ ، وأبيضَ ، تستسقي الدِّماءَ مضاربه
وجيشٍ كجُنحِ الليل يزحف بالحصى وبالشَّوكِ ، والخطِّيِّ حُمراً ثعالبه

غَدونا له، والشمس، في خِدر أُمها، تطالعنا، والطَّلُّ لم يَجرِ ذائبه،
بِضربٍ يذوق الموتَ من ذاق طعمَه، وتُدرك مَن نَجَّى الفرارُ مَثالبه؛
كأنَّ مثارَ النقعِ، فوق رؤوسنا وأسيافَنا، ليل تَهاوى كواكبُه.
بَعثنا لهم موتَ الفُجاءةِ، إنَّنا بَنو الموتِ، خَفَّاق علينا سبائبه؛
فراحوا: فريق في الإسار، ومثلُه قتيل، ومثل لاذ بالبحر هاربُه؛
إذا الملكُ الجبَّارُ صعَّرَ خَدَّهُ، مَشينا إليه بالسيوفِ نعاتبُه؛

نظمت هذه القصيدة في مدح عمر بن هبيرة، عامل الأمويين على الكوفة، وقد انتصر مع الخليفة مروان بن محمَّد على الضحَّاك زعيم الخوارج وقتله. وقد رأينا أن نتمثل بهذه القصيدة على شعره لانه ذائعة مشهورة. وكان قد استهلها بالغزل ولوعة الهوى ومعانٍ في معاتبة الصديق، وعرّج على وصف الجيش والقتال. وكان بشار ممّن يرونَ المعاني، غالباً، بصورة حسية ويتكئ عليها ولا يجهر بها جهراً. فهو لا يحدِّث عن القتال باسمه، بل انه يلمح اليه بصهيل الجياد في العراق. وصهيل الخيل له وقع في النفس من الخبرة بالقتال، وهو يوحي بعزم الخيل وهمّتها وأنها اذا ما جمحت عن المعركة، فإنها تتحفّز لها. وليس في هذه التكنية إيغال خاص واستبطان للمظاهر وانما ثمة تخيُّر للحالة الأدل على واقعها. ومستوى الابداع فيها مأثور في الأقدمين وهي جارية على سنّة البلاغة، إلا أنه نفح فيها بعض الحماس والنشوة، فترنحتْ بالحمية وتثنت. وعبقرية التخيُّر والاقتباس مــن الواقع ماثلة في ذكر الضحّاك ونادبه؛ وقد اردفه لتوِّه بالموت. وما زال الشاعر يلمح وكأنه تفطّن في هذه النبذة الى أنَّ الشّعر يُلْمح ولا يُصَرِّح وان التصريح يقع في حيّز النثر الواعي والفاقد الايحائية والبثِّ. وبشار لم يتبسّط بأمر الضحّاك ولم يُفَصّل تأكيداً على تذيّع تلك الموقعة في النّاس وبات ذكر اسمه يفي بالخبر وغرض المعنى. وسرعان ما نوقن بأن الضحّاك قد قضى نحبه وان النّادبين أقاموا على ندبه. وربما تضاعف المعنى بالشّماتة، الا أنه شديد الصلة بالمدح، وقد استقطب

الشاعر اللّحظة إذ لم يكد اسم الضحّاك ينبري في متن القصيدة حتى أردف الشّاعر بذكر النّدب . فمن يتصدى لابن هبيرة تطيف حوله النادبات لتوّه، يقتل كمن طلب الموت بذاته . وليس في القصيدة الملحيّة العربية مجال رَحْبٌ للابداع إذ كان عمودها ثابتاً على ركائزه والمعاني يتبدّل إهابها دون ان يتبدل لبابها . وأئمّة النقد في ذلك العصر كانوا يحسبون الشعر « ضرباً من التّصوير » ، كما يزعم الجاحظ ، اي ان المعنى هو واحد دائم تتغيّر عليه الحلّة الصوريّة والبيانيّة . ومعنى القوّة المنهوك في المدائح قد ألمّ به الشاعر ثمة ، لكنه خرّجه تخريجاً خاصاً ، بعثه وطرّبه ووقّعه على ايقاع الزهو والخيلاء . والعبّاسي لم يعد يسيغ المعنى المعزول ، القائم بذاته في ذهنية الادراك الأوّل حين كان الشّاعر ينتشي بالعثور على المعنى ذاته ويستله من أرحام المعـاني الاخرى وركامها . وكما مازج العباسي الألوان والأصباغ ورصّع ووشّى ونمق ، فإنه مارس تلك السوية على المعاني ذاتها ، وقد زاوجها وولّدها وأظلّها بعضاً ببعض ، فتداخلت وجعلت تتنفّس في ضمير المعنى الظاهر او المعنى الذهني والفكريّ الذي لم يتخلّ عنه الشّعر العربيّ قط . ومعنى القتل الشاخص في ذلك البيت والقائم بوضوح في متنه تضاعف بايقاع الشماتة وسرعة الحسم والنهائية في الفعل . إلا ان بشاراً ، وان كان عبّاسيّ الشعر ، في غالبه ، فإن الدربة التي يثقّف بها المعاني لم تخلص عنده وظلّت معانيه عرضة للمدّ والجزر والتطاول والتخاذل ، فاقدة النّسبة بين أبعادها . فمن يسمو لمروان بن محمد يلقى دونه الشّجا . والشجا هي الغصّة في الحلق ، وهي لا تنهض بمستوى الابداع في المعنى ولا تشارف الذروة التي خطفت من قبـل في الاشارة الى « النادب » . وليس من جدوى تجتدى في هذه الصّورة ، إلا ان تكون مقدمة تنبسط أمام الذروة وموطىء قدم للمعنى الكبير او للصورة الكبرى التي تُهيل المعنى . ويتعجل الشاعر ذلك فيقول : « وهول كلجّ البحر جاشت غواربه ». وقد تشوّشت النّسبة بين الشّجا والهول الشبيه بلجّ البحر الهائج ، إذ وثب المعنى وانقضّ انقضاضاً . ومهما يكن فان الشاعر مثّل الهول وجسّده بلجّ

البحر الشديد الأمواج ، والصورة بصريّة ، تشخص في الأشياء وتتفرّس بها وهي منقولة عن الملاحظة والخبرة ، وأنى لبشار مثل تلك المعاينة ؟ إن أمر العمى لعجيب ، حقاً ، ولعلّ الاعمى يعوّض عن البصر الخارجي بالبصر الداخلي، بشاشة من الخيال الحسّي الخاص . وبشار الاعمى يحسّ بذلك الهول اكثر من سواه لأنه فاقد الحيلة بين يَدَيْ الموج ، يتخبطه خَبْط الاختناق والهلاك . إلا ان الحدقة الداخلية والانقطاع عن مشاهدة العالم جعلت الشاعر يحيي كأنه في اسطورة ذاتية ، يتخيل المظاهر والمعاني وفقاً لايمان وهميٍّ أو ايهاميٍّ وكأن للمنايا بنات تطلقهن بالدّواهي والكوارث والموت . تلك نبذة اسطورية على غرار الأقدمين وهي أنأى من التقرير المباشر ، المتهادن ، وكأنّ للمعاني سورةً أخرى في خاطر الشاعر والمنيّة والدة ، تلد الدّواهي وترسلهنّ في كل محنة. وتخريج هذه الصورة على الاستعارة والتّشبيه لا يفي بغرضها ، لأن المقارنة تدعها معادلة ذهنية فيما هي تنبو عن المعادلة لتؤول الى نوع من الرؤيا أو حالة من احوال مشاهدة الأفكار عبر الانفعال والخيال . والآية في ذلك ان المنايا توثق بناتها لحينها وتطلقها في اللحظة المؤاتية ، وت ث اسطورة صغرى ممّـــا ابتدعه او اقتبسه بشار . الا ان خيال بشار لا يزال يصفو ويتمرّد فيتمثّـــل الجيش بجنح اللّيل ، إنه قطعة سواد من اكتظاظه وقد سطا وزحف لا يحفل بالشوك والحصى ، لا يقتفي على الدروب المطروقة ولا يسير سير الهوينا وانما يشطر مباشرةً الى غايته غير حافل بالعقبات . وفضيلة الكناية قائمة على الحصى والشوك اللذين يرمزان الى اجتياز الشاعر للحس والنفاذ فيه واختراقه.وقد كانت الفروسية منذ البدء تمرّساً بالشظف والقهر وتفوّقاً في تذليل الصّعاب . ولقد باكروا العدوّ كدأب الجاهليين وامعنوا فيه ضرباً حتّى بات فريقين : إما من القتلى وإما من الهاربين ، حاملي عار الهزيمة . ويتخيل بشار غبار المعركة حيث تلتمع السيوف بليل تتساقط نجومه . والافتراض تخيليّ ، ايهاميّ ، لا حقيقة فيه ولا قوام له . فليس ثمة ليل تتهاوى فيه الكواكب الا يوم الحشر حيث تنقض النواميس ويختبط الكون . وهي صورة ذات مؤدّى او منحى افتراضي

تفقد يقينها ووقعها وان كان البلاغيون يطربون لها . وينتسب الشاعر في النهاية الى الموت ، نسبة حيّة مباشرة ، إنه يجري في ركابهم أو انهم هم الذين يجرون في ركابه بل إنه والدهم . والتوحّد مع الموت كان تعبيراً عن غاية البطولة والبأس . وفي النهاية فانهم لا يعاتبون عدوّهم بالكلام بل بالسيوف اي بالقتال والقتل .

الطبائع الفنّية : غلّف الشاعر معانيه وغشيها بالايقاع الخاص والنّغم وتلك الموسيقى رنحت المعاني وأحيتها وجعلتها تحمل ما هو أقصى من مضامينها . نحس ان الايقاع المترنّح ، الثائر هو المعنى الأكبر الذي يضم القصيدة كلّها في احشائه . وقد ما نتعيّنه في الوزن وطبائع التفاعيل وتوزيع الحروف والصيغ والالفاظ ، الا ان هذا الأمر لا يقنّن ولا يضبط وانما تنهال به النفس انهيالاً بالحدس والنشوة والشجو ، والرمزيون يحسبون لغه هو جوهر الحالة الشعرية وان الحقيقة ذاتها ليست سوى نغم . وفي هذه القصيدة بالذات يمكن بل ينبغي ان نعتبر النغمية كعنصر اساسي بل العامل الأهم في التجسد .

اللفظة المفردة : ليست جافية وليست متهالكة ، وانما هي مشتقة من واقع الشاعر ومن طبعه المطبوع عليه . ومع ذلك فلا يخيل الينا انها اللفظة الاولى التي تأتت له في البداهة بل انه تراجع عليها وتخيرها وفقاً لسوية قائمة في نفسه وحسه وإلفته للالفاظ . واذا لم تكن مـــن التثقيف بما تجارى به صياغة زهير فانها مازجت بين البداهة والصنعة .

التشبيه : وقد اقتفى عليه مراراً كدأب من سبقه ، الا انه اناط به بعداً نسبياً من الاندفاع والتوثب . واهم التشابيه هي التالية ، وفقاً لسياق ورودها في القصيدة :

١) **كأنك بالضحاك قد قام نادبه** : وقد قدمنا الحديث في هذا التشبيه .

٢) **وهول كلج البحر جاشت غواربه** : وقد قدمنا الحديث عنه ايضاً ، الا اننا نشير هنا الى انه وصف المشبه به طلباً للغلو وامعاناً في المعنى . فالهول

ليس كأي موج بحر بل انه الموج الذي جاشت غواربه . وفي الشعر المعاصر يؤثرون اغفال هذه الايضاحات مدا لابعاد الايحاء .

٣) وجيش كجنح الليل يزحف بالحصى وبالشوك والخطي حمراً ثعالبه:
اي انه جيش يكاد ان يسد الآفاق كالظلام . ولست اخال انه تقدم مثل هذا التشبيه في اعراف التشبيه. والصلة بين جنح الليل ليست مبتذلة ولا مبذولة وانما هي مستحضرة بالتقصي في وقع الاحداث وملامح الاشياء . وربما كانت رؤية من العالم الباطني الذي كان يقطنه بشار . الا ان الشاعر يتخطى التشبيه الذي ابتسر به واستطرد الى نوع من الكناية الخاصة به والتي تتدانى نسبياً الى الصورة الحديثة في تأليف ما لا الفة بينه اصلاً وتقريب النائي وتخطي الاساليب المنطقية والعقلية . فالجيش يزحف بالشوك والحصى والخطي الاحمر الثعالب. والشوك والحصى لا يزحفان وانما الصورة ايحائية اوفت الى ذروتها من التصدي النفسي للواقع الحسي وقد تعسف بالعالم الحسي ، لانه كان ادنى الى الحقيقة النفسية . وهذا التمادي النفسي في التقاط الصور جعله يؤلف ما لا الفة بينه، كما قدمنا ، بين الحصى والشوك والخطّي والصلة المنطقية والواقعية ليست بينة كدأبها في سائر التشابيه . ذاك ان بشاراً تخطى ذلك وامعن في التخطي والايحائية وبادر الى التقاط نوع من اليقين الفعلي بين هذه الاشياء في القوة والبطش واللامبالاة بالعقبات . وعبقرية الشعر المعاصر تقوم على مثل هـــذا النوع من التأليف النائي ، القصيّ بين الاشياء في صلة مضمرة يتلمسها الانفعال ويهذي بها ، مما قد يصدم رعونة المنطق وان كان يستولي استيلاء عميقاً على الوجدان. وهذه الصورة الاخرى هي مما ابتدعه بشار في صدوره عن اليقين البـــاطني وتنكبه عن التقرير الخارجي والمعارف الذهنية المختزنة وكما خص موج البحر قبلاً في جيشات الغوارب فانه يخص الخطى ثمة باحمرار الثعالب ، كي يوضح المعنى ويجلوه ويضاعفه .

٤) كأنَّ مثارَ النَّقْعِ فوق رؤوسنا وأسيافَنا ، ليلٌ تهاوى كواكبه:

هذا تشبيه اثار جدلاً في النقد القديم وكان معظم النقاد يحسبونه من القيم المثلى في شعر بشار . وهذا الشاعر الاعمى كان يغتمض على المعنى ويتداوله في خاطره المنطفىء ويفترض عليه الافتراضات حتى خُيِّل اليه ان السيوف الملتمعة في المعركة الشديدة الغبار اشبه ما تكون بليل تهاوت كواكبه . وهذا التشبيه يسوقنا الى التعبير عن حقيقة الصورة في الشعر والقيم التي قد تقيم بها . فمن جهة الصورة تكون نقلية اي انها تنقل مشهداً حسياً واقعياً وهي ادنى الصور وان كانت اسمى من الفكرة . ومن جهة ثانية فان الصورة تستبطن الواقع وتنفذ فيه وتطلع منه وتجلي ضميره فتطلعنا من خلاله على حقائق مستسرة في قلبه وكامنة فيه . وتلك هي الصورة الفنية الفعلية ، تبقي الواقع على واقعيته، الا انها تكشف فيه غوراً جديداً ، اي حقيقة فعلية جديدة . والقيمة النهائية للصورة تكمن في مدى ذلك الكشف الذي لا يستحيل الى فكرة واعية بل انه يظل في حدود الرؤيا . وثمة نوع آخر من الصورة وهو الذي يفترض واقعاً ليس موجوداً ، كواقع الليل الذي تتهاوى كواكبه ولم تتهاوَ كواكب الليل قط من قبل ومن بعد . وهذا الواقع المتوهم والمفترض قد يهب الفكرة او المعاناة المتمثلة في الصورة بعض الغلو ، الا انه لا يهبها قط الفعلية والعمق والصدق . واذا كان النوع الاول يتردى في التقرير فان النوع الثاني يوشك ان يتردى في التفشير . وصورة الليل المتهاوي الكواكب هي من النوع الثالث الافتراضي الذي لا يصمد لان المشبه به لا يتصف بصفة الفعلية واليقين . ومع ذلك كله فان هذه الصورة تؤكد ما كنا نستشفه قبلاً من ميل الشاعر الى التقصي ولامعان وان الصورة لا تنثال اليه انثيالاً ولا تدر له دراً . وللباطنية في التمثيل ما يشبه آفة الواقعية في انقراض التشبيه وانفراطه وتفكك اوصاله .

صور تمثيلية اخرى :

— حلت به ام لمنايا بناتها بأسيافنا: وقد جعل للمنايا أماً ولها بنات ، كما

قدمنا وكن موثوقات وقد قطعوا عنهن الوثائق بأسيافهم . وقيمة هذه الصورة في التمثيلية وان كانت افتّراضية .

ـ **ركبنا له جهراً بكل مثقف..** كناية عن العتو والقدرة وعقب على ذلك بالقول ان مضي السيف يستسقى الدماء ، وهي صورة ملحمية .

ـ **غدونا له والشمس في خدر مها تطالعنا والقطر لم يجر ذ ئبه :** كناية عن التبكر الى القتال او الاقدام عليه من دون النوم

ـ **اذا الملك الجبار صعر خده...** والصعر ارتفاع عنق البعير وقد استعيرت للكبر . والمعاتبة استعيرت للقتال .

القافية : وردت في معظمها على صيغة الجمع وقد تكدت بذلك للمعنى وامعنت فيه ووهبته الملحمية .

الخمرة

نموذجان من شعر ابي نؤاس

طرّاق الليل ـ دع عنك لومي

وفتيةٍ كمصابيح الدّجَى غُــــرَرٍ ، شمّ الانوفِ، من الصِّيدِ المَصَاليت[1]
صالوا على الدّهر باللهو الذي وصلُوا فليس حَبْلُهُــــمُ منــهُ بمبتُـوتِ[2]
دارِ الزمانُ بأفلاكِ السُّعُــودِ لهـــمْ وعــاجَ يحنو عليهم عاطفَ اللّيتِ[3]
نادمتُهمْ قرْقفَ الإسْفَنْط صافيــةً مشمولة سُبِيَتْ مــن خمر تكريتِ[4]
من اللّواتي خطبناهـا على عَجَــلٍ لما عَجَجنا بربّــاتِ الحوانيــتِ[5]
في فيلقٍ للدّجى كاليمّ ، ملْتطـمٍ طامٍ يُحارُ به من هَولــه النوتي[6]
إذا بكــافرةٍ شمطــاءَ قــد بــرزت في زيٍّ مُختشع لله ، زمّيت[7]
قالت: مَنِ القَومُ قلنا: مَن عَرَفتِهــمُ من كلّ سمحٍ ، بفرط الجود منعُوتِ

---

١ ــ مصابيح الدجى : كناية عن النجوم . غرر : بيض . الصيد : جمع أصيد وهو الرافع رأسه كبراً . المصاليب : الشجعان .

٢ ــ ليس بمبتوت : ليس بمقطوع .

٣ ــ الليت : العنق قال الشاعر :

تلفت نحو الحي حتى وجدتني وجعت من الاصغــاء ليتــاً وأخدعــا

٤ ــ قرقف : من اسماء الخمر **الاسفنط** : الطيبة الرائحة ، المعتقة من عصير العنب . تكريت : بلد بين بغداد والموصل .

٥ ــ عججنا : صحنا .

٦ ــ الفيلق : الجيش . اليم : البحر . طام : ممتلىء . النوتي : الملاح في البحر .

٧ ــ شمطاء : عجوز . مختشع : خاشع من الخشوع والاختشاع والخضوع والسكون والتذلل . زميت : متوقر .

حلُّوا بدارِكِ مجتازينَ ، فاغتنمي   بذلَ الكرامِ ، وقولي كيفما شيتِ

فقد ظَفِرْتِ بصفو العيش غانمة   كغُنْمِ داودَ من أسلابِ جالوتِ[1]

فأحْبِبي بريحهم في ظلّ مكرمةٍ   حتّى إذا ارتَحَلُوا عن داركم مُوتي

قالت: فعندي الذي تَبغونَ فانتظروا   عند الصباح ، فقلنا : بلْ بها إيتي

هي الصباحُ تحيل الليلِ صفوتُها   إذا رمتْ بشرار كاليواقيتِ

رَمْيَ الملائكةِ الرُّصَّادِ إذْ رجمتْ   في الليل بالنَّجمِ مُرَّادَ العفاريتِ[2]

فأقبلت كضياء الشمس ، نازعةً في   الكأس من بين دامي الحصر منكوتِ[3]

قلنا لها: كم لها في الدّن مذْ حُجِبتْ؟   قالت: قد اتُّخِذَتْ من عهدِ طالوتِ[4]

كانت مخبَّأةً في الدّنِّ ، قد عَنَسَتْ   في الأرضِ ، مدفونةً في بطن تابوتِ[5]

فقد أُتيتُمْ بها من كُنْهِ معدنها   فحاذرُوا أخذَها في الكأسِ بالقوتِ[6]

تُهدى إلى الشَّرب طيباً عند نكهتِها   كنَفْحِ مِسكٍ ، فتيقِ الفار ، مفتوتِ[7]

كأنها بزُلال المُزْنِ إذْ مُزِجَتْ   شبَّاكُ درّ على ديباجِ ياقوتِ[8]

يُديرُها قمرٌ في طرفه حَوَرٌ   كأنما اشْتُقَّ منه سحرُ هاروتِ[9]

---

١ – جالوت : هو الذي انتصر عليه داود وهو حدث في قصة طويلة يستطيع من أراد ان يستزيد منها ان يرجع اليها في تفسير الكشاف او البيضاوي او كتاب قصص القرآن ص ١٨٢ وما بعدها .

٢ – الرصاد : جمع الراصد وهو الذي يقف بالمرصاد يرقب . المراد : جمع مارد وهو العاتي .

٣ – المنكوت : الملقى على رأسه .

٤ – طالوت : احد ملوك بني اسرائيل ، اختاره الملك النبي صموئيل ، وقد زوج احدى بناته لداود في قصة طويلة يرجع اليها من يريد الزيادة في كتاب قصص القرآن ص ١٨٥ وما بعدها .

٥ – عنست : طال لبثها في بيت اهلها بعد بلوغها سن الزواج ولم تتزوج .

٦ – الكنه : جوهر الشيء .

٧ – الفار : المسك او وعاؤه .

٨ – المزن : السحاب الابيض المتلىء بالماء . الديباج : الحرير المنقوش معرب ووجه الشبه لا يخفى في شباك الدر وديباج الياقوت .

٩ – الحور : شدة بياض بياض العين في شدة سواد سوادها .

وعندنا ضاربٌ يشدُو فيطرُبنـــــا ... «يا دارَ هند ٍ بذاتِ الجزع ِ حُيِّيت ِ»

إليه ألحاظُنـــا تُثْني أعنَّتُهــــــــا ... فلو ترانـــا إليـــه كالمبـــاهيت ِ[1]

من أهل هيت ٍ،سخيُّ الجرم ذي أدب ٍ ... له أقول: مزاحاً، هات ِ يا هيـــتّي ![2]

فينبري بفصيح اللحن عن نغـــم ٍ ... مثقّفات ، فصيحـــات ٍ بتثبيـــت ِ

حتّى إذا فلكُ الأوتار دار بنـــــا ... مع الطُّبـــول ظَلَلنـــا كالسبابيت[3]

فُزنا بها في حديقات ٍ مُلفّفـــــــة ٍ ... بالزَّند ِ والطَّلح ِ والرُّمان والتوت ِ

تُلهيكَ أطيارُهــا عن كلٍّ مُلهيـة ٍ ... إذا ترنّم في ترجيـــع ِ تصويـــت ِ[4]

لم يَثْنني اللهو عن غِشيان ِ مَورد ِها ... ولم أكن عن دواعيها بصمّيـــت ِ[5]

حتّى إذا الشَّيبُ فاجاني بطلعتـــــه ... أقبِـح بطلعة شيب غير مبخـــوت ِ[6]

عند الغواني إذا أبصَرنَ طلعتَــــــهُ ... آذنَّ بالصَّرم ِ من ودّ وتشتيـــت ِ

فقد ندمتُ عـلى ما كـان من خَطَـل ِ ... ومن إضاعة ِ مكتوب ِ المـــواقيت ِ[7]

أدعوكَ سُبحانَكَ اللّهُــمَّ فاعفُ كما ... عفوتَ يا ذا العلى عن صاحب الحوت ِ[8]

---

١ – المباهيت : المتحيرون ذهولا ودهشة وجواب لو محذوف والتقدير لعجبت من حالنا

٢ – هيت : واد بالعراق . وهيّتي متصلة بياء النسب .

٣ – السبابيت : السبت وهو مفردها الرجل الكثير النوم والمقصود أنهم من فرط إصغائهم وسكونهم للنغم ، وتعلق عيونهم بناقري الأوتار وقارعي الطبول بدوا كأنهم نائمون .

٤ – ملهية : مغنية عازفة . ترنم : تغني .

٥ – غشيان موردها : اتيانه . الصميت : الكثيرُ الصمت .

٦ – فاجاني : فاجأني ، غير مبخوت : غير مجدود من البخت أي الحظ .

٧ – خطل : خطأ .

٨ – صاحب الحوت : يونس بن متّى من نينوى وقصته معروفة . انظر كتاب قصص القرآن ص ٢٤٠ وما بعدها .

نبذة في سيرته : نشأ أبو نواس في بيئة خليعة ، كثُر فيها المجون ، والاسراف بالعربدة والُمنكر . وقد كانت والدتُــه ، إثر ترمُّلها ، تدير خمارة ، وتقيم بين المجّان والعابثين ، دون حرج . لهذا كان من الطبيعي ان يتولد لدىّ الشاعر ميل الى المجون ، تطعّم ، وتضاعف بتأثير النزعة الالحادية التي سيطرت عليه ، بعد ان تفقّه بعلم الكلام والفلسفة ونفذ الى كفر بالدين والقيَم ، وسائر الُمثل التي ما انفك الانسان يقدسهــا . ولقد ظهر مجونه ، في قصــائده الخمريــة المختلفــة ، خاصة تلك التي كان يتصدّى فيها للحديث عن تهتكه وعربدته مع بعض صحبــه . وفيما يلي نُلِمّ بنقد إحدى قصائده التي تغلب عليها النزعة القَصَصِيّة ، متمثلين بها ، على شعره الخمري ، بالإضافة الى مجونه وتهتكه .

ايجاز المضمون : استهل الشاعر قصيدته بذكر الفتية الذين يصحبهم ، فإذا هم نيّرون كالمصابيح ، شجعان ، مصاليت ، يصولون على الدهر الذي يكاد لا يطلع عليهم الا بأفلاك السعود ، ولا يبدو الا حانياً عليهم .

ولقد جعل الشاعر ينادم هؤلاء الفتية الخمرة الطيبة ، المعتقة ، المجلوبة من تكريت ، وقــد ُخطبت عــلى عجل . فيما اقبلوا على احــدى صاحبات الحوانيت ، عبر الليــل المدلهمّ كاليم المتلاطم « الذي يحار من هوله النوتي » . أما صاحبــة الحمارة، فهي شمطاء، كافرة ، تتظاهر بالخشوع والتزمُّت ، وقد جعلت تتحرى عنهم ، فقالوا لها : كما ترين فتية الكرم ، المنعوتون « بفرط الجود » . فاغتنمــي من مرورهم عليك ، مثلما غنم داوود من أسلاب جالوت ، واحْيي بما تغتنمينــه منهم « حتى اذا ارتحلوا عن داركم موتي » .

فأجابتهم : لديَّ ما تطلبون ، لكنني لن آتي بها اليكم قبل الصباح ...

فتداركوها وقالوا : « إيتي بها . فهي الصبــاح بالذات ، تتوهّــج بشرار كالياقــوت .

فأقبلت بها كضياء الشمس . فسألوها عن عمرها فقالت لهم : من عهد الملك داوود . خبئت بالدنّ في قبر تحت الأرض . أمّا رائحتها فكالمسك إذا مزحت تصبح كأنها « شباك درٍّ على ديباج ياقوت . »

وكان يجتمع حواليهم قينة وضارب يقول : « يا دار هند بذات الجزع حييت . » وقد انثنت اليه ألحاظهم كالمباهيت . فانغامه فصيحات اللحن ، ظلّ يغنيهم بها ، حتى أصبحوا كالسبابيت أي كالقوم الذين اخذهم النوم .

بعدئذٍ ، ينصرف الشاعر الى وصف الحدائق المزدانة بالرّمان والتوت والطلح والطيور . تلك كانت حالة الشاعر مع الخمرة ومصاحبة المجّان ، حتى إذا ألمّ به الشيب الذي ليس له حظٌّ عند الغواني ، ندم على حياته المستهترة ، وجعل يدعو الله ان يعفو عنه كما عفا عن صاحب الحوت .

فضيلة الحوادث : يبدو منذ المطلع ان القصيدة تقوم على فضيلة الحوادث والسرد القصصي . فهو يقول :

« وفتيةٍ كمصابيح الدجى غُررٍ   شُمِّ الأنوف من الصيد المصاليتِ
صالوا على الدهر باللهو الذي وصلوا   فليس حبلهمُ منه بمبتوتِ
دارَ الزمانُ بأفلاكِ السعود لهم   وعاج ينحو عليهم عاطفَ الليتِ

ليست هذه الابيات ، في الواقع ، سوى مقدمة للقصة ، فهي لم تعقد المشكلة بعد ، ولم تظهر لنا الا بعض الملامح الخارجيَّة ، وقد اقتصرت على وصف الفتية ، صحب ابي نواس . فاذا هم كما ظهروا ، ابداً ، في شعره ، شجعان ، نيرو الوجوه ، شرفاء ، كرام . وهذا المعنى ليس مختصاً به ، وانما سلف من قبل كسائر معاني الخمرة . فقد كان ألمّ به طرفة بقوله :

نداماي بيضٌ كالنجوم وقينةٌ   تروحُ علينا بين بردٍ ومُجسد

وكذلك قول الأعشى عن صحبه :

رُجح الأحلام في مجلسهم   كلما كلبٌ من الناس نبح

أو قول أبي النواس ذاته عبر قصيدة أخرى :

في ندامى سادةٍ نجبٍ   أخذوا اللذات عن أمم

الا ان صحبه هؤلاء ، يمتازون على من عرفوا ، سابقاً ، بشجاعتهم . فهم يَصولون على الدّهر باللهوِ ، ويدور بهم في فلك السعود وينحني عليهم . أي ان هؤلاء لا يدعون الدهر يستبد بهم ، بل يستبدون هم به للذّتهم ومتعتهم . وهذا المعنى تردّد، غالباً ، في شعره إذ رأيناه يقول :

دارت على فتيةٍ دان الزمانُ لهم   فما يصيبهم إلا بما شاؤوا

ولقد كسا هذا المعنى بشيء من الفذلكة الفلسفية المشبع بها جوُّ العصر . فقد كان القوم ، عصرئذٍ ، يخيّل اليهم أن الإنسان مطيّة للقدر ، فجعل ابو نواس يدّعي ان الدهر مطيّة له ولصحبه .

الخيلاء : كما انه يمثل لنا واقعاً نستشهد به على تأثير الخمرة ،في نفوس شاربيها ، فهي تعتريهم بالخيلاء والزهوّ ، حتى يتشبّهَ لهم انهم ذوو سلطة ، جعلتهم فوق الناس وفوق الدهر . والعرب كانوا قد ادركوا ذلك منذ الجاهلية ، إذ قالوا ان الشيطان ذبح على جذوع الكرمة طاووساً ، مشيرين الى ما في شرب الخمرة من تأثير بالادّعاء والاختيال .

وقد أسلف الأخطل يذكر هذا المعنى ، إذ جعل يتطاول أمام عبد الملك بقوله :

إذا ما نديمي علّني ثم علّني   ثلاثَ زجاجاتٍ لهنَّ هدير
خرجتُ أجرُّ الذيل تيهاً كأنني   عليكَ ، أميرَ المؤمنينَ ، أميرُ

ولعلنا إذ نتقصّى ، ايضاً ، يتحقق لنا ان شيئاً من هذا الشعر الخيلائي سلف في أدب الخمرة الجاهلية ، كما في قول المنجل اليشكري :

واذا شربت فانني   رب الخورنق والسدير

أو قول حسان بن ثابت :

ونشربها فتتركنا ملوكاً   وأسداً ما ينهنهنا اللقاء

وهذه المعاني جملة ، تتفق مع ما ذهب اليه أبو نواس . إلا أنه في ذلك جارى طبيعة العصر الذي عاش فيه ، معتمداً الاسراف بالمبالغة ، فكأنما نعيش معه في قلب اسطورة مستحيلة . ان الأخطل واليشكري وحساناً تخايلوا أنهم خلفاء أو ملوك . أما ابو نواس وصحبه ، فقد ارتفعوا عن الملوك والأسياد ، واخضعوا للذاتهم الدهر ذاته . ولا نعجبن لذلك ، لأن الشعراء العرب كانوا يتواطأون ، بعضهم على البعض الآخر ، فقد اعتقدوا ان المعاني هي محدودة ، متكرّرة . وليس ثمة مجال للابداع ، فاقتصر همّهم على العناية بالعبارة ، حتّى جعل واحدهم يعتزل نفسه أيمّا اعتزال . إلا اننا ، بالرغم من المستحيل الذي يعترينا ، عندما نتلو شعر أبي نواس ، نظلّ نشعر ان وراء تلك المبالغة المسرفة روحاً شفّافة ، حيّة تلقي ظلها أو تدفع من حرارتها ، فنتأثر ونعجب بالرغم من مستحيلها .

بعد هذه المقدمة التي مهّد بها للقصة ، انبرى الآن لوصف الخمرة بنعوتٍ متردّدة أبداً في شعره ، وفي شعر من سبقه ومن يعاصره من أدباء الخمرة :

الوصف القصصي :

نادمتهمُ قرقفَ الاسفنطِ صافيةً ... مشمولةً ، سبيت من خمر تكريتِ

من اللواتي خطبناها على عجلٍ ... لما عجبنا بربّات الحوانيتِ

في فيلقٍ للدُجى ، كاليمّ ملتطمٍ ... طامٍ ، يحار به من حولهِ النوتي

اذا بكافرةٍ شمطاء قد برزت ... في زيٍّ مختشعٍ لله زميّتِ

قالت: من القوم؟ قلنا: مَن عرفتهم ... من كلّ سَمحٍ بفرط الجود منعوتِ

يلم أبو نواس في البيت الاول من هذه المجموعة بحادثة جديدة ، إثر الحادثة الأولى ، فاذا هم يتنادمون على خمرة مشمولة ، طيبة الرائحة ، جلبت من بلدة تكريت . وما عتّم ان ادبر الى ملاحقة الحوادث حتّى طلع علينا بتلك العجوز الشمطاء التي تتظاهر بثوب البراءة ، بينما هي تدير خمارة للّهو والمجون.أن وصف الخمرة الذي أشار اليه يكاد لا يستوقفنا كثيراً ، لانه شائع مبتذل ، بينما يلفتنا سلوك تلك العجوز التي تخشى ان تظهر للطارقين ، لئلا يكونوا من الشرطة . هذا ما يدلنا على

واقع العصر حيث كثر الفجور في الخمارات ، حتى أقاموا عليها حدوداً ، وأخضعوها للمراقبة ، فجعل السكارى يغامرون في سبيل قنصها وشربها .

أما الحديث الذي يجري بين هذه العجوز وبين أبي نواس وصحبه . فينتقل بالقصة الى جو الحوار المسرحي ، اذ جعلوا يتحدثون فتجيبهم ، او تسأل هي فيجيبون . وهكذا ، فان أبا نواس يمازج في خمرياته بين السرد القصصي والعرض المسرحي . وقد حرص على ان يقدم إلى الخمارة ليلاً لأن ذلك أدلّ على تعلقه بها وإسرافه فيها ، مما لو طلبها نهاراً أو عشوة . فهو لا يُقبل ، كما نرى في هذه القصيدة ، وسائر القصائد ، إلا بعد ان ينام الناس والسكارى وحتى صاحب الخمارة . لهذا نراه يحرص على إظهاره وقد أوصدت أبوابه واشتمل عليه النوم ، حتى إذا هتفوا به انتفض من سريره ،وقام مهرولاً مذعوراً. وأبو نواس، في ذلك ، يجارى خط المبالغة الذي اعتمده منذ المطلع . فكما انه صال على الدهر ، هنالك ، متجاوزاً شعراء الخمرة الذين كانوا يصولون على الملوك ، نراه هنا يدمن الخمرة ويقبل عليها دون انقطاع . حتى انه يكاد يبتدىء فيما يتهالك ويعجز الآخرون ، مرتفعاً بذلك عليهم جميعاً . وقد نشهده مغاليـــاً بأساليب قائمة ، لا تشخص بوضوح ، حتى نميط اللثام عنها ونستطلعها بصورة غير مباشرة . والواقع ، ان هذا الإنعام باظهار اسوداد حلكة اللّيل ، انما هو إنعام باظهار ولعه بالخمرة . وبقدر ما تشتدّ حلكة اللّيل ، ويستحيل الطروق فيه ، بقـــدر ذلك يشتدّ إدمان أبي نواس للخمرة . فالمبالغـــة في ذلك البيت تتّجه الى الليل مباشرة ، ولكن غايتها الحقيقية هي إظهار عتوّ ابي نواس وصحبه .

الاسراف بالغلوّ : بعد ان ذكر شدّة إقبالهم على الخمرة والحاحهم بها، انصرف الشاعر ، الآن،الى ما استهلّ به في المطلع ، إذ جعل يصف جوده وجود صحبه . وقد جرى في ذلك ، ايضاً متابعاً خطّ الغلوّ ، حتى جعل صاحبة الخمارة تغنم منهم بقدر ما غنم داوود من جالوت . لا شك انه ليس ثمة نسبة بين ما سوف تغنم تلك العجوز منهم ، وما غنم داوود من جالوت ، فكأن الفرق بين تينك الغنيمتين . كالفرق بين التاريـخ والملحمة . إن أسلاب جالوت هي ملحمة لما ارتزقت بـــه

صاحبة الخمارة من أبي نواس وصحبه . إلا أننا بالرغم من استحالة هذا المعنى وتجاوزه حدود الاشياء ، نظل نستسيغه ، لأن الشاعر لا يدّعيه حقيقة . ولا يطلب منا أن نصدّقه ، وانما كان يتماجن به . وهـــذه الميزة هي من جديد أبي نواس في شعر الخمرة ، أو بالأحرى من الخصائص التي ظهرت لديه وتمادى بها كأنه إنفرد بذلك الأسلوب الذي يتظاهر بالجدّ ، فيما هـو ينطوي عـلى الهزء والسخرية والدعابة . وهكذا تتحوّل المسرحية الى ملهاة تستثيرنا وتستخفنا .

نفسيته من خلال سلوكه : ان أبا نواس في مثل هذه القصائد، يكاد لا يعرف الشعر الصرف ، يلمّ بفلذة وجدانية وأخرى وصفية ، بالاضافة الى ما شهدناه من حوار مسرحي قصصي ، وتعداد للحوادث ، حتى غلبت على هذا النوع من الشعر الخمري ، الملهاة لأن طروقهم في تلك الساعة المتأخرة ، وظهور تلك العجوز الشمطاء بالإضافة الى سيماء ابي نواس وصحبه ، ان ذلك يستضحكنا ويبهجنا . ولعل الملهاة تظهر سافرة ، مؤكدة في البيت الثاني إذ يقول :

« فاحيّي بربحهمُ في ظـلّ مكرُمـــةٍ حتى إذا ارتحلوا عن داركم ، موتي »

هذا بيت دعابة واستخفاف ، لكنه، في الآن ذاته ، عميق الدلالة على واقـــع هؤلاء المجان الذين يتهتكون ويستهترون ، حتى بمعيشة الناس وحياتهم . اللذة هي رائدهم . وبعدئذ ، لا يهمهم أسَعُدَ الناس أم تعسوا ، أماتوا أم لبثوا أحياء . ولعل موقف أبي نواس اللامبالي من هذه المرأة ، هو عنوان لموقفه من الحياة او من الناس جميعاً . كما انه يظهر أنانيته وإسرافه في طلب اللّذة لذاته ، دون ان يهتمّ لواقـع الآخرين أو مصيرهم . فالتصرف أو السلوك الخارجي يشفّ عن الدوافع والبواعث النفسية التي ادّت اليه . والشاعر لم يأبه لمصير تلك المرأة ، لأنه يستخف بكل شيء ، وربما بالحياة نفسها . وقد طالما تعرّض النقاد الى تحليل نفسيّة أبي نواس ، مدّعين ان المجانة الحسية نتجت عن ميله لمتعة الخمر . إلا ان الواقع يُظهر ان الخمرة لم تدعه يستخفّ بالحياة وانما كان لديه شبهُ يقين يوعز له بعقمها وتفاهتها ، فلم يعد يحترم قوانينها وفضائلها ، ولا يحترم أيضاً اناسها . وكما تساوى موت تلك العجوز وحياتها بالنسبة اليه ، كذلك تساوت بالنسبة إليه جميع مظاهر الحياة ومقوّماتها . لقد

كان ينظر الى الفضيلة كما نظر الى هذه المرأة ، لا يهمه ماتت أو ازدهرت ، وارتفع مستوى الاخلاق ام تدنى ، لأن كفره المطلق العام أدى به الى الكفر بكل ما يتشعب عن الحياة وما يتصل بها .

قصاص ماهر : بعد هذا البيت المستهتر ، يعرض لنا الشاعر جواب تلك العجوز بقـوله :

قالت: فعندي الذي تبغون فانتظـروا ... عند الصبـاح . قلنـا : بل بها إيتي

هي الصباحُ تحيـلُ الليـل صفوتهـا ... إذا ما رَمَت بشرار كاليـواقيتِ

رَميَ الملائكةِ الرَّصـادِ اذ رَجمـت ... في الليل بالنَّجمِ مرَّادَ العفـاريتِ

فأقبلت كضيـاء الشمس نازعـةً ... في الكأس من بين دامي الحصر منكوتِ

كانت مخبـأةً في الـدنِّ قـد عَنست ... في الأرض ، مدفونـة من عهدِطالوتِ

لقد توسل الشاعر بحيلة جديدة ليغالي بالحمرة . وهـو في ذلك قصاص ماهرٌ ، يعرف كيف يوقـع الحوادث او بالاحرى كيف يسبب الحـادثة اللاحقة من الحادثة السابقة ، ليؤدي معناه . فهو لم يجعل العجوز تقول « ابقوا للصباح » الا ليفيد من ذلك ويستثمره في المبالغة بشعاع الحمرة التي تشرق كالصباح وتغير الحلكة التي كان قد تحدث عنها والتي تشبه البحر المتلاطم الامواج . وهكذا ، نرى أن أبا نواس ماهر في مقـابلة المعـاني وافـادة اللاحق فيهـا من السابق . فالليل المدلهمُ الذي تقدم ذكره أفادنا في اظهار ادمانه الحمرة ، كمـا أسلفنا ، وأفـاده الآن في اظهـار شدة شعـاع الحمر . وبقـدر مـا يشتد ظلام ذلك الليل ، بقدر ذلك يبالغ الشاعر باظهـار شعـاع الحمرة . وهكذا نرى ان أبا نواس كانت له شبه هندسة فنية قائمة عبر القصيدة . فهو لم يعد يهذي بهـا هذياناً كما شهدنا في شعر الاعشى أو الاخطل ، وانما باتت تجري من ضمن اسلوب عام ، لا يتأدى فيها المعنى من البيت الذي خصص له ، بل من الابيات السالفة جميعـاً لانه نتيجة لها . أن أبا نواس كان يُعدُّ لوصف شعاع الحمر منذ ان تحدث عن الليل الحالك . ولم يجعله حالكاً الا في سبيل استغلاله لاظهار توهج الحمرة . ذلك

يدلنـــا على ان أبا نواس أفاد من حضارة العقل العباسي والبناء ، فلم تعد تتطور قصيدته من خلال العبث والهذيان ، بل جعل يوقّع الابيات ويمهد للمعاني احدها من الآخر حتى كأن القصيدة وحدة متماسكة حية ، ولم نعد نستطيع ان نعبث بنظام ابياتهـــا . فلو جعلنا البيت الذي يحـــدث فيه عن الليل بعد الذي تحدث فيه عن الخمرة ، لالتبست القصيدة وتعقدت ، وربما انعدمت دلالتها . وهذا من جديد الشعر العباسي عامة وأبي نواس خاصة .

أما تشبيه الخمرة بالصبح ، فهو تشبيه شائع ما لبث يجري ضمن خط التقليد العام الذي يشبه الخمرة آناً بالنار ، وآونة بالجذوة ، وحيناً بالوهج او الشعاع ، وهي جميعاً معانٍ متقاربة متناسخة افتقدت جذوة الفطرة وبداهة التشبيه وحيويته .

ثقافة العصر : الا أننا نشهد في شعر أبي نواس بالاضافة الى ما اسلفنا من تجديد ، اعتماده على ثقافة العصر الجديد . فلقد رأيناه يشبه غنيمة العجوز بغنيمة داود من اسلاب جالوت . والآن رأيناه يشبه الشرار الذي تتوهج به الخمرة ، بالشرار الذي سبق ان رجمت به الملائكة العفاريت المتمردين .

وهو في ذلك يفيد من القصص الديني الذي شاع ، عصرئذ، والذي يقول ان بعض الملائكة تمردوا في السماء فرذلهم الله ورجمتهم الملائكة بالنجوم ، فاصبحوا يعرفون بالشياطين . ونرى ذلك في نسبة قدمها الى عهد طالوت ، وهو احد ملوك بني اسرائيل،وهذا، جميعاً،لم نكن نشهده في ما سلف من أدب الخمرة خاصة ، وفي الادب العربي عامة . فابو نواس عرف كيف يصهر ثقافة العصر عبر اسلوبه وتجربته ، ولم يدعها تسيطر عليه كما سيطرت على ابي تمام ، ومسلم بن الوليد في ازياء البديع والزخرفة والفسيفساء اللفظية . وهذا ايضاً يدلنا على كيفية افادة الشاعر من المعلومات . إذا لبثت في الذهن ، فإنها تعيق الشعر بل تميته ، اما اذا صهرت في تجربته ، فانها تكشف له عالماً جديداً للصور الشعرية .

بين القديم والجديد : وبعد ان تصدى الى وصف شعاعها الذي تساوى بالصباح والشمس ، جعل الآن يتحدث عن قدمها .

وهذه المعاني تتردد في قصائده جميعاً كالايقاع في الموسيقى . تكاد لا تخلو قصيدة منها وان اختلفت التشابيه وتغايرت الصورة او بولغ باحداها تفصيلاً وتجزيئاً . ولقد كان جهد الشاعر يقتصر على إكتشاف فضائل الخمرة ، وكانوا يعتبرونه مبتكراً ، اذا قُدّر له ان يذكر شعاعها وقدمها . ولكنه ما عتمت ان ابتذلت هذه المعاني وأصبح قدمها شيئاً عادياً ، لا نكهة فيه ولا رواء . وطفق همُّ الشاعر ان يغالي بهذه المعاني ، كما انه غدا همُّ غيره من الشعراء ان يغالوا عليه . فأصبحت معاني شعر الخمرة مغالاة بالمغالاة ، وتفصيلاً للتفصيل ، وتجزيئاً للجزء . حتى اعدمت فيها فطرة الحس وعفويته . ولعل الابيات التي تصدّى فيها الشاعر الى قدم الخمرة تمثل لنا وجهاً من وجوه الاحتيال الذي كان الشاعر يضطر اليه ليتظاهر بمعنى جديد :

قلنا لها : كم لها في الدنّ قد حُجبت   قالت : قد اتخذت من عهد طالوت
كانت مخبأة في الدن قد عنسَت   في الأرض مدفونة في بطن تابوت

فهو قد أفاد من سير العهد القديم لتشبيه قدم خمرته ، مدعياً بذلك التجديد . الواقع ان التشبيه هو تشبيه جديد . أما المعنى فهو قديم مطروق . ذلك انّ صناعة الشعر العباسي أو صناعة شعر ابي نواس ، لم يقدّر لها ان تلمّ بالمعاني الجديدة ، لان الشعراء الذين سلفوا كانوا قد اكتشفوا جميع المعاني التي يمكن ان تقال في الخمرة ، فلم يعد لأبي نواس وأمثاله حيلة في اكتشاف أشياء أخرى . ان شعاع الخمرة وقدمها وتأثيرها ووصف كأسها ووصف الندامى والمجلس ، ان ذلك جميعاً . كان قد قيل فيه جميع ما يمكن ان يقال . وهكذا ، فان فضيلة أبي نواس وسائر الشعراء كانت في اتخاذ هذه المعاني ، ومحاولة تجزئتها وتفصيلها والتهرب بها ، حتى يتوهم القارىء انها جديدة . لقد كان يكسوها بطلاء التشابيه الجديدة وزخرفة الاصباغ والصور . ولكننا اذا انعمنا وتفرسنا بها ، نشهد ان وراء ملامحها الفتية ملامح عجوز هرمة .

ازدواج المعاني : أما قوله « انها قد عنست مدفونة في بطن تابوت » فانه وجه آخر للعملية الفنية ، التي تعنى بالمبالغة . فلفظة عنست تجتمع بمعنيين ، لأن العنس يفيد الخمرة معنى القدم من جهة ، ومن جهة فضيلة ، البكارة . وهذان المعنيان

هما من المعاني التي ما انفكت تتكرر في أدب الخمرة . فأبو نواس كان يسعى للمبالغة بالصور حيناً والتفاصيل احياناً أخرى . والمعنى لديه لا يخطف في بيت واحد ، بل يتكرر أو يمتد الى بيتين أو ثلاثة أبيات ، لأن التكرر كان إحدى وسائل المبالغة . فهو يقول :

فقد أتيتم بها من كنه معدنها   فحاذروا أخذها بالكأس في القوت

ان لفظة كنه تستلفتنا في هذا البيت . فكنه الشيء هو جوهره وروحه . أما كنه الخمرة فهو لبابُها وروحُها ، وقد خلع أبو نوّاس بذلك عن الخمرة عباءة الجاهلية ، وكساها بحلة الفلسفة حيناً وآونة بحلة الدين أو بأزياء البديع والزخرف العباسيين . لقد طبّق مبدأ فلسفياً على واقع الخمرة . وذلك مظهر آخر لما اسلفنا الحديث عنه ، اذا اكدنا ان شعراء الخمرة العباسيين، كانوا يرددون معاني واحدة للخمرة ، ولكن تجديدهم اقتصر على حلل التشابيه والاستعارات . وجرياً على طبيعة القصيدة الخمرية جعل الشاعر الآن يتحدث عن طيب رائحتها ، بعد شعاعها وقدمها :

تهدي إلى الشّرب طيباً عند نكهتها   كنفح مسك فتيقِ الفار مفتوتِ
كأنها بزلالِ المزن اذ مُزجت   شباكُ درٌّ على ديباج ياقوتِ

ان تشبيه طيبها بالمسك هو معنى قريب لا جدة فيه ، لأن الجاهلي كان قد عرض لتشبيه رائحة الخمرة بالمسك . وهذا يدلنا على انه ليس ثمة توازن او تناسب بين التشابيه في شعره . فهناك تشبيه يجعل للخمرة صورة اسطورية خارقة ؛ كما ان ثمة تشبيهاً آخر يجعل لها صورة متدنية . فأيٌّ فرق وابتعاد بين شمس شعاعها وقدمها الذي يعود الى عهد بني اسرائيل وتشبيه رائحتها بالمسك . ذلك ان الشاعر كان يعيا ويلهث . فبعد ان يوفّق الى تشبيه سام، بعيد، كتشبيه قدمها، يعود فيقبل على تشبيه قريب ، متداول يتوسّل به كنقطة اتّصال بين الأبيات التي سلفت والأبيات التي تلتها .

المزجُ بالماء : وقبل ان يدع القصيدة ، يلمّ بمزجها . وقد كان الجاهليون

يفخرون بشرب الخمرة الممزوجة بالماء الصراح ، لأنه لم يكن يتوفر للجاهلي دائماً. وربما توفرت الخمرة احياناً من دونه .

ولكن العباسي وخاصة أبا نواس فقد كان يعيش في الحاضرة في بغداد وهي بلاد المياه والرياض ، فلم يعد ثمة مجال للتفاخر بمزج الخمرة بالماء لان الماء غدا شائعاً مبذولاً . ذلك يدلنا على ان الشاعر لم يكن يعبّر في شعره عن واقعه الصحيح الصادق ، وانما كان يقلد الجاهليين الذين تصدّوا لها ، دون ان ينتبه ان ما صحّ فيهم لا يصحُّ فيه ، نظراً لاختلاف البيئة . لقد كانت جافة ظمأى عند الجاهليين ، وغدت رخية عند ابي نواس :

كأنها بزُلالِ المزن اذ مُـــزجـــت	شباك درٍّ عـــلى ديبـــاج يـــاقوت

ان الشطر الثاني من هذا البيت يمثل الوصف الحدقي في شعرْ ابي نواس اذ كان يتخلى احياناً عن المبالغة التي تسمو بالواقع . ويعني بالوصف الذي يتساوى تمام التساوي مع الظاهرة التي يلم بها . ان شبّاك الدرّ عــلى ديباج الياقوت ، أشبه بمعادلة لمشهد الخمرة، فيما تمتزج بالماء. ولقد تخصص ابن المعتز بهذا الاسلوب الذي ينشىء افتراضات أو يكتشف مشاهد وصور تتشابه تمام التشابه مع المشبه بها ، حتى يغدو للتشبيه غاية وقيمة خاصتان بذاته ، من دون علاقته بالتجربة الشعرية وتعبيره عن شعلة النفس .

بعد ذاك يتجاوز الى ذكر السّاقي فيشبّهه بالقمر إذ يقول :

يديرُها قمرٌ في طرفِـــــه حـــوَرٌ	كأنما اشتقَّ منـهُ سحرُ هـــاروتِ
وعندما ضاربٌ يشدو فيطربنـــــــا	يا دار هندٍ بذات الجزع حيـــتِ
إليــه ألحاظُنــا تُثني أعنّتهـــــا	فلو ترانا إليــــه كالمباهيــــتِ
من أهل هيتِ سخي الكــف ذي عتبٍ	لـــه أقول مزاحـــاً هات يا هيتِ
فينبري بفصيـح النغــم عــن لُحــنٍ	مثقّفــاتٍ فصيــاتٍ بتثبيـــتِ
حتى اذا فلك الأوتار دار بنــــــا	مـــع الطبول ظللنــا كالسبابيـــتِ

في البيت الأول من هذه المجموعة ، يعرض الشاعر الى وصف الساقي ، فاذا هو جميل كالقمر ، عينه حوراء كأن السحر اشتق منه ، ثم يعرض الى المغنّـي الذي يضرب فيهم ويشدو ، فاذا هم ينظرون اليه مأخوذين كالمباهيت . هـذه الأبيات جملة ، هي ابيات قصَصيـّة وصفيـّة ، خاصة بعد ان يُلمّ بوصف الحديقة التي شربوا فيها الخمر ، وهي حديقة عباسية مزينة أجمل تزيين ، فيها الطلـح والرمّان والتوت ، وفيها الاطيار المترنمة . هذه الأوصاف ، جميعاً ، مع ما شهدناه في القصيدة من ذكر صباح الخمرة وبكارتها وقدمها وطيبها ومزجها ، بالاضافة الى الساقي والمغني والروضة ، هي المعـاني التي لا تنفك تتكرر وتتردد باشكال مختلفة في شعر الخمرة العربي ؛ فأبو نواس يكرر ذاته بها ، كما انه يكرر من سلف قبلاً . فلسنا نشهد قصيدة من قصائده الخمرية الا وفيها صفة سئمنا ذكرهـا لكثرة العبث في تكرارها . لهذا نقول ان الانواع الادبيـة في الادب العربي لم تُفـد الشاعر ولم تخصبـه بالتجارب الانسانية العميقة الشاملـة ، بل قبضت عليه وربما وطئته وجعلته يقع في نفق ضيق يمنـع عنه انفاس الحياة والنـور . فأبو نواس هو الأخطل ، والاخطل هو الاعشى ، وهم جميعاً يصيحون ويترنمون بالنغم الواحد الرتيب . ولولا اختلاف البيئة بينهم واختلاف العصر والتمايز في قدرة العقل ، لكان تناسخهم تناسخاً دقيقاً ، نكاد لا نشهد فيه اي اختلاف وتحوير . ان ما نشهده عند ابي نواس من نزعة الى المبالغة ومن تشابيه ذهنية ، فلسفيّة ، دينية ومن تخصص بقصيدة واحدة للخمرة ، ان ذلك جميعـاً ليست فضيلته لابي نواس وانما فضيلته فضيلة عصره . فأبو نواس هو الاعشى من خلال العصر العباسي ، افاد الوحـدة الفنية والهندسية والتوازن مما شهده في عصره من هندسة المنطق والعلوم والبناء ، كما ان اعتماده للتشابيه المعنوية قد افادته به قدرة العقل على تداول المجردات والذهنيات . اما الصور الدينية وأوصاف الرياض والزهور ، فانه جمعها من الملاحظات التي وقعت على عينه في بيئة العصر العباسي .

الطبـائع الفنيـة :

قامت هذه القصيدة على مقوّمات عديدة أهمّها السرد القصصي المتمثّل بالأحداث

والأشخاص ، فضلاً عن الحوار والعقدة والحلّ . فهي من الفن الخمري الذي يغلب عليه طابـع القصة .

١ ــ **الأحداث :** أوردها في سياق سردي وانتخب منها أدلها على طبائع الأشخاص على الشكل التالي :

ــ **صالوا على الدّهر باللهو الذي وصلوا :** وهذه الحادثة تظهر وجه المجون الذي يتعرّضون فيه الى الدّهر ذاته فضلاً عن السلطة وأولي الأمر .

ــ **دار الزّمانبأفلاك السُّعود لهم :** وهي تكرار للأولى وامتداد منها .

ــ **نادَمتُهم قَرقَف الإسفَنْط :** بهذه الحادثة انحدر من التعميم الى التخصيص .

ــ **إذا بكافرةٍ شمطاء :** حادثة جديدة وشخص جديد يلج بها إلى عقدة الرواية .

ــ **قالت من القوم :** بدء الحوار وتعدُّد الأصوات .

ــ **حلوا بدارك ــ فاحيبي بريحهم :** أحداث تجلو لنا واقع الشاعر وصحبه .

ــ **قالت فعندي الذي تبغون :** بهذه الحادثة تلج الخمرة الى سياق القصة ــ ويتّضح منها عنصر جديد .

ــ **هي الصّباح ــ أقبلت كضياء الشمس ــ كم لها في الدّن :** أحداث وصفيّة تعظّم من قيمة الخمرة ووقعها في النفس .

ــ **يديرها قَمَرٌ في طرفه حَوَر :** بها يلج السّاقي الى حلبة القصيدة .

ــ **وعندما ضارب يشدو فيُطربنا :** بها يلج المغنّي استكمالاً للسرد والوصف .

ــ **لزنا بها في حديقات ملفقة :** ملاحظة جزئية لتعيين مكان الأحداث .

٢ ــ **الأشخاص :** نقع في هذه القصيدة عل شخص رئيسي واحد هو أبو نواس . أما صحبه ، فلا يعدون أن يكونوا تكراراً له . وهناك اشخاص ثانويون متفاوتو الأهميّة ، تبدو العجوز اكثر حضوراً على مسرح القصيدة منهم جميعاً . وثمة ، ايضاً ، الساقي والمغني . كما يجوز ان نعتبر الخمرة وكأنها شخص من الاشخاص لتأثيرها العميق في نفس الشخص الرّئيسي .

ـ **الشاعر** : يبدو الشاعر في هذه القصيدة ، كدأبه ، فتى ماجناً ، لا يحفل بالناس والسُّلطة والأخلاق ، ويرى ان الوجود أبدع ليكون روضة للهوه ومجونه ، كما ان الناس لم يخلقوا الا ليؤدُّوا ويقرِّبوا له سُبُل المتعة واللذة .

ـ **صاحبة الحمارة** : امرأة ذِمِّية ، عجوز ، تتظاهر بالتَّقوى فيما تقوم سرّاً بأعمال الرّيبة . تقدِّم الخمرة واللذة لمرتاديها .

ـ **الساقي** : وصفه بأوصافه الغلاميّة المأثورة في الجمال والسِّحر .

ـ **المطرب** : وصفه بغنائه على دأبه في معظم قصائده .

ـ **الخمرة** : حشد لها أوصافها الّتي ستتعرض لها فيما بعد .

٣ ـ **الحوار** : توسّل به لاظهار نفسيّة الاشخاص وعرض صفات الخمرة في حدود الغلوّ والاثارة ، وقد بدا في الأبيات والاشطر التالية :

ـ قالت من القوم ؟ قلنا من عرفتهم   من كلّ سمح ، بفرط الجود منعوت

ـ قالت : فعندي الذي تبغون ، فانتظروا   عند الصَّباح ، فقلنا : بل بها ايتي

ـ قلنا لها : كم لها في الدن مذ حجبت   قالت : قد اتخذت من عهد طالوت

٤ ـ **الوصف** : ألمّ به في فلذات متعدّدة ، وأمعن فيه بذكر الخمرة ، مكثراً من النعوت المباشرة والنعوت المؤوّلة .

وقد ظهرت **النعوت المباشرة** في مثل قوله :

ـ غرٌّ ـ شمُّ الأنوف ـ صيد ـ مصاليت ـ عاطف الليت ـ قرقف ـ مشمولة ـ مقتطم ـ طام ـ كافرة ـ شمطاء ـ مُختشع ـ زمّيت ـ سمح ـ منعوت ـ مجتازين ـ الكرام ـ غانمة ـ مرّاد ـ دامي الحصر ، منكوت ـ فتيق الفار ـ مفتوت .

أما **النعوت المؤوّلة** فظهرت فيما يلي :

«ـ سبيت من خمر تكريت ـ يحارُ به من هوله النوتي ـ قد برزت في زي مختشع لله زمِّيت ـ كغنم داود من أسلاب جالوت ـ إذا رمت بشرار كاليواقيت ـ قد عنست ـ تهدي الى الشرب طيباً ـ» .

وما عدا ذلك من طبائع الوصف ، فقد قدّمنا الحديث عليه ، عبر تحليلنا للقطعة .

٥ ــ **التشبيه** : عرض له في الامثلة التالية :

ــ **وفتية كمصابيح الدّجى غرر** : وهو تشبيه ايحائي ، بالرّغم من أن أداته ووجهَ الشَّبه صَحِبــاه .

ــ في فيلق للدُّجى كاليّم مُلطتم : وهذا التشبيه بعيد المرمى ، إذ مثل في جزء منه الدّجى بفيلق بجامع الاحتشاد ، ثم قرنه باليمّ ، متأثراً بامرىء القيس في قوله : « وليل كموج البحر » .

ــ **إذا رمت بشرار كاليواقيت رميَ الملائكة الرصّاد** : وقد قرن شعاع الخمرة بالشهب التي كانت تطلقها الملائكة ، راجمة بها العفاريت التي أبت أن تسجد لله . والتشبيه ايحائي لانطوائه على أجواء الاسطورة .

ــ **هي الصّباح** : وقد مثل الخمرة بالصّباح في تألُّق شعاعها .

ــ **فأقبلت كضياء الشمس** : وهو تكرار آخر للتشبيه السّابق .

ــ **كنفح مسك فتيق الفار ، مفتوت ،** : وقد قرن طيبها بالمسك ، كما هو مأثور منذ الأعشى .

ــ **كأنها بزلال المزن إذ مُزجَت شباك درٍّ على ديباج ياقوت** : وهو تشبيه تمثيليّ ، مركّب متعدّد الأطراف .

ــ **فلو ترانا إليه كالمباهيت** : وقد افاد منه التشخيص والدّهشة .

ــ **ظللنا كالسبابيت** : هو تكرار للتشبه السابق .

٦ ــ **الكناية** : وقد جاءت فيما يلي :

ــ **صالوا على الدّهر باللهو الذي وصلوا فليس حبلهم منه بمبتوت** : وقد دلّل به على حريّتهم المطلقة التي أخضعوا بها حتى الدّهر ذاته .

ــ **حتى إذا ارتحلوا عن داركم موتي** : وقد نمّت عن احتقاره ولامبالاته بمصائر الآخرين .

– **قد اتخذت من عهد طالوت** : تكنّى بها عن قدمها .

– **فحاذروا أخذها في الكأس بالقوت** : للتدليل على إجلالها .

– **فليس حبلهم منه بمبتوت** : للتدليل على دوام الصلة .

الاستعارة : وقد ألمّ بها في فلذات جمح بها خياله ، فتمثّل الأشياء في بعدها النّائي ، كقوله :

– **وعاج يحنو عليهم عاطف اللّيت** : استعارة مكنيّة ، حذف منها المشبّه به واستبقيت احدى خصائصه .

– **سبيت من خمر تكريت** : استعارة مكنيّة قرن فيها الخمرة بالمرأه وأبقى على إحدى خصائصها وهو السبي .

– **من اللواتي خطبناها على عجل** : كالاستعارة السّابقة .

– **دامي الخصر** : مثّل به انهيار الخصر ، لعلاقة المشابهة بين رهافة الخصر وانهيار الجرح .

– **قد عنست** : استعارة مكنيّة باحدى خصائص المرأة المنسوبة الى الخمرة .

– **يديرها قمر** : استعارة تصريحيّة اسقط فيها المشبّه وابقى على المشبّه به .

– **اليه الحاظنا تثني أعنتها** : شبّه العين بالخيل أو الابل وجعل الالحان شبيهة بالأعنة لملازمتها النظر الى أمر واحد .

– **حتى اذا فلك الاوتار دار بنا** : قرن بين جوّ الغنـاء والفلك في استعارة تصريحيّـة .

٧ – الموضوعات التي أفاذ منها :

– **أفاد من الدّين** : – موقفه الملحد بالقيم والحلال والحرام .

– بعض الصورّ والتشابيه والمعاني ، كداوود وجالوت ، والملائكة ...

ـ من الفلسفة :

ـ بعض المعاني كقوله : قد اتيتم بها من كنه معدنها .

ـ من الاجتماع :

ـ الخمارات وصواحبها وحظر بيع الخمر .

ـ السَّاقي والمطرب .

ـ الجنائن الغناء .

ـ أسماء الآنية والزّهر .

نموذج آخر من الشعر الخمري
مُدَّعي الفلسفة لأبي نؤاس

المناسبة : نظم ابو نواس هذه القصيدة رداً على النَّظّام زعيم المعتزلة الذي كان يلوم الشاعر على شربه للخمرة . وقد استهلها بصرف النظام عن اللوم لانه يزيد من الاغراء . فهو يريد ان يتداوى بالخمرة التي هي داؤه . ومن ثم يستطرد الى وصف لونها وشعاعها والساقية والابريق ، كما انه يتحدث عن مزجها بالماء وما أشبه ، حتى يُلمّ بفلذة شعوبية إذ يفضل الخمرة على الطلَل مستهزئاً بالعرب . اما في النهاية فانه يخاطب النظام، ويقول له لا تحظر العفو ، لأن ذلك يزري بالدين .

النصّ :

دع عنكَ لومي ، فإنَّ اللومَ إغراءُ ... وداوني بالّتي كانت هي الداءُ ؛

صفراءُ ، لا تنزِلُ الأحزان ساحتَها ؛ ... لو مَسَّها حَجَرٌ ، مسَّتهُ سرّاءُ .

قامت بإبريقِها ، والليلُ مُعتكرٌ ؛ ... فلاحَ من وجهِها في البيتِ لألاءُ ؛

فأرسلت من فمِ الإبريقِ صافيةً ، ... كأنّما أخذُها بالعينِ إغفاءُ .

رقت عن الماء حتى ما يلائمُها ، ... لطافةٌ ؛ وجفا عن شكلِها الماءُ ؛

فلو مزجتَ بها نوراً ، لمازَجَها ؛ ... حتى تَولّدُ أنوارٌ وأضواءُ .

دارت على فتيةٍ ، دانَ الزّمانُ لهم ... فما يُصيبُهم إلاّ بما شاؤوا .

لتلكَ أبكي ولا ، أبكي لمنزلةٍ ... كانت تحُلُّ بها هندُ وأسماءُ

حاشا لدُرّةَ أن تُبنى الخيامُ لها ، ... وأن تروحَ عليها الإبلُ والشّاءُ !

فقل لمن يدّعي في العلم فلسفةً : حفظتَ شيئاً ، وغابت عنك أشياءُ
لا تحظرِ العفو إن كنت امرءاً حرجاً فإنَّ حَظرَكَــه بالدّيـن إزراءُ

أولا : اللوم والتشويق : هذا هو مجمل المعاني التي ألمَّ بها أبو نواس في حديثه عن الخمرة ووصفه لها ، وقد حرص على ذكر لوم اللائمين ليُظهر بصورة غير مباشرة شدة تعلقه بها . فهو لا يرتدع ولا يرعوي . ولعله ليس في هذا القول من الجدّة إلا اسلوب التعبير ، وما يشتمل عليه من روح التعليل الفلسفي . فالأعشى وابو الهندي قد ألمّا بمثل هذا المعنى ، وكذلك نرى طرفة يقول في معلقته الشهيرة :

وما زال تَشرابي الخُمــورَ ولــذّتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومُتلَـــدي
إلى ان تحامَتني العشيرةُ كلُّهــــا وأُفردتُ إفراد البعيرِ المُعبَّـــدِ

إلا أن الايجاز الذي نشهده في قول أبي نواس ، والاسلوب الذي يعتمد على الحجّة ، ان ذلك جميعاً يدلنا على اننا أمام شعر بات يختلف عن الشعر الذي ألممنا به في قصائد الأعشى والأخطل ومن اليهما .

ثانياً : بين القديم والحديث : ولعل الفارق الهام بين هذا الشعر وشعر الأقدمين ، ما يطالعنا فيه من كثافة تبعد غاية البعد عن الوضوح والبساطة اللذين كنا نشهدهما في القديم . فنحن عندمـــا نتلو البيت الذي نظمـــه أبو نواس ، نَفهم المعنى ، لكننا لا نفهم القصد ولا نتمكن من ان نتمثّله ونسيغه ، الا بعد ان نمعن في التفكير والتأويل . فكيف يكون اللوم ؟ وكيف يتداوى الإنسان بدائه . هذه الاسئلة لا يتيسّر الجواب عنها ، وانما يقتضي بعض التأمل واستطلاع الاسباب البعيـــدة من وراء النتائج الظاهرة . وهذا ما لم نكن نشهده في الشعر الخمري القديم . الواقع ان امتناع الشيء الذي يتوقُ المرء اليه يجعله أشدَّ حرصاً على الحظوة به ، كما ان الشوق يجمّله ويبالغ بقيمته ، فتشتد الرغبة في الحصول عليه والتمتع به . وبذلك نرى ان أبا نواس يحول المعنى الشائع القديم ، اذ يجعل له مبرراً نفسياً ، أفـــاده من قدرة العقل العباسي على تداول الأمور الذهنية والتحديق بها وتفصيلها ، كما كان العقل البدائي يتفرّس بالأمور المادية ويتحدق فيها . ولعل في ذلك مظهراً من مظاهر تأثير

الفلسفة على نفسية الشعراء العباسيين وبالتالي على شعرهم . وقد يبدو ذلك ويتحقق في الشطر الثاني من البيت بحيث نراه يقول : « وداوني بالّتي كانت هي الداء » . لا شك ان هذا المعنى متأثر بالبديع وما فيه من نزعة للتأثير على القارىء بالمعاني المدهشة المروعة ، والّتي يستحيل تمثيلها او تحقيقها . فهذا البيت يقوم أصلاً على الغرابة ، إلا انه يعتمد في نقطة انطلاقه الأولى على حقيقة نفسية . ذلك ان المرء الذي يشقى لتعذر أحد الأمور عليه ، فانه لا يمكن ان يتحرر من وطأة العذاب،إلا اذا حقق هذا الأمر ونال مبتغاه منه . ولعل المجنون في حدسه الشعري المعذب المبدع كان قد فطن الى ذلك إذ قال :

تداويت من ليلى بليلى وحبهـــــا كما يتداوى شارب الخمر بالخمـر

ومهما يكن ، فان الشعر الذي ألممنا به خلال هذه القصيدة يجعلنا نشعر ان معادلة الفن والصناعة الداخلية للقصيدة قد تبدلتا غاية التبدل عما كانتا عليه في الشعر القديم، وان كانت روح المعاني ما برحت واحدة بصورة عامة .

ثالثاً : التقرير : بعد هذا البيت ينصرف الشاعر من المرافعة الى الوصف ، فيتحول الاسلوب من اعتماد الحجـَج الى تقرير المظاهر والغلوّ فيها :

صفراءُ ، لا تنزِلُ الأحزانُ ساحتَها إن مسَّها حجـرٌ مَسَّتْـه سرّاءُ

يلفتنا في مطلع هذا البيت لفظة « صفراء » فهي لفظة تقريرية علمية تنقل الواقع دون أن يكون لها ضرورة . فالخمرة بصورة عامة تزيل الهموم ، أكانت صفراء أم حمراء أم بيضاء . إلا أن الشاعر ألم بها بالرغم من ذلك مظهراً النزعـة الوصفية الّتي ما برحت تستبدُّ بالشعر العربي منذ جاهليته . فالشاعر لا يرى حرجاً في نقل الأشياء ، كما تُرى في العين ، او كما يراها الناس، جميعاً ، ذلك انهم كانوا يعتقدون ان فضيلة الشعر في تعـادل الظاهرة الّتي يصفهـا مع الظاهرة الّتي تُرى في الطبيعة .

رابعاً : نشوة السُّكر: بعدئذ ، ينتقل الى فعل الخمرة وتأثيرها في الشارب ، فيقول انها لو مسّت الحجر لبعثت فيه الحيوية والشعور بالسرور . وهذا المعنى كالمعنى

السابق ، عرفَ في تقليد شعر الخمرة إلاّ أن الاعشى كان قد تحدث عن تأثيرها في الانسان وذكر انها تغشى ذؤابته [١] . وكذلك الاخطل فقد ألم بدبيبها في العظام . اما ابو نواس فقد تخطى ذينك المعنيين وتخطّى الانسان ، فضلاً عن الحيوان والنبات ، وجعلها تبث النشوة في الحجر . وهكذا ، فاننا نتحقق ان المعاني في شعره الخمري لم تكن مولّدة جميعها ، بل مستفادة من المعاني القديمة . إلا ان الشاعر ، بالرغم من ذلك ، كان يبعث في المعنى القديم الشائع روحاً غامضاً ، جديداً،وذلك لانه كان ذا تجربة حية ، حادة . فهو يعشق الخمرة ، ويتخفّف من همومه بها ويرى انها الدواء الوحيد الذي يزيح عنه وطأة الحياة ، ويشيح به من مواجهة وجهها الكالح . وبعد ، فما قيمة هذه المبالغة من الناحية الفنية ؟ ذكرنا سابقاً ان الفن ليس جوهره مبالغة ، كما يدّعي البعض . ذلك ان المبالغة أمرٌ يسير ، يسهل أن يقوم به الناس جميعاً . ان الفن ليس مبالغة وإنما هو حدّة شعور بالأشياء ، يفيض على واقعها حرارة تجعله يظهر بواقع آخر ، اكثر غلوّاً من واقعه الحقيقي . فاذا لم يكن الفنّان قد صدر عن تجربته الخاصة وانفعاله الصادق ، فان المبالغة التي يفتق بها تكون عديمة التأثير ، لأن النفس لم تبث فيها من جذوتها . من هذا القبيل ، نرى ان المبالغة التي ذكرها أبو نواس في البيت السابق ، كانت تصدر في الغالب عن انفعال نفسي صادق .

إلا ان الانفعال النفسي من وجهة أخرى ، لا يكفي أيضاً للتجربة الفنية الخالدة ، فهو كالغلوّ ضروري، لكنه غير كافٍ. ذلك ان التجربة الصادقة تغدو دون قيمة إذا لم يكن ثمة ثقافة عميقة جذريّة ترتفعُ بالانفعال عن كونه انفعالاً جزئياً ، فردياً ، وتحوّله الى انفعال عميق ، ينطلق من نفس الشاعر ليشتمل على الانسان ، جميعاً . لذلك نرى ان هذا البيت بالرغم من المبالغة التي يحفل بها ، والاخلاص الذي يفيض به ، يفتقر الى الثقافة العميقة التي تنقله من نفس ابي نواس الى سائر النفوس البشرية . اية فضيلة في ان يقول الشاعر ان الخمرة تؤثر حتّى في الحجر ؟ أليس ذلك ذلك تعبيراً عامياً مبتذلاً شائعاً ؛؟ وهكذا ، فان الفن الشعري لا يستقيم الا اذا توحدت التجربة النفسية في طفرة الانفعال مع الثقافة العميقة الحية .

---

١ – تدب لها نشوة في العظام   ويغشى الذؤابة افتارها .

خامساً : وصف الجارية ولألاء الجمال : بعد ان يتحدث عن تأثير الخمرة ينصرف ، الى وصف الساقية فيقول :

قامت بإبريقها والليلُ معتكِرٌ فلاحَ من وجهها في البيتِ لألاءُ

ان وجه تلك الساقية فيه من الجمال ما يجعله متألقاً، مشعاً ، حتى انه يضيءُ البيت . وهذا المعنى كالمعنيين السابقين ، ليس مُبتكراً . وليس فيه من الغلوّ إلا الصورة التي فتق الشاعر بها . فقد كان الجاهليون قد ألموا بهذا المعنى في ألق الوجه ، وربما رأيناهم يبالغون فيه ، حتى لتتساوى مبالغتهم مع المبالغة التي نشهدها في شعر ابي نواس . فدريد يقول :

وبدت لِمَيسُ كأنَّها بدرُ السماء إذا تبدّى

أو قول آخر :

قامت تراءى بينَ سِجفَي كلَّةٍ كالشمسِ يومَ طُلوعِها بالأسعُد .

والى ذلك شعراء آخرون ألمُّوا بهذا المعنى ، ممن لا مجال للتمثل بشعرهم جميعاً[1]، وانما نكتفي بأن نتحقّق من ذلك ان شعر أبي نواس ، كشعر سائر العباسيين ، لم يستطع ان يتحرر من وطأة القدماء بالرغم من دعوته للتجديد وادعائه له . فنحن نرى ان معانيه هي، في الواقع ، توليد من المعاني القديمة واشتقاق منها او عبث بها . فأيا تكون تلك الغانية التي يشرق وجهُها كالشمس ! لا شك أن الأصل في هذا هذا المعنى ان الوجه الجميل يكون كثير التألق . إلا أن الشعراء العرب خاصة أبي نواس ، قد ضاعفوا من هذا الواقع وبالغوا فيه ، حتى انهم بلغوا الاسطورة الكاذبة المستحيلة . ان اشراق وجه الساقية ، أو كما يقول الشاعر ، إن تلألؤه ، ليس مولداً من عصب الشاعر ويقينه ، بقدر ما هو محاولة لتقصي المعاني المعروفة المتداولة .

---

١ – من ذلك قول امرىء القيس :

تضيء الظلام بالعشي كأنها منارة ممسى راهب متبتل

وقول طرفة :

ووجه كأن الشمس ألقت رداءها عليه ، نقي اللون ، لم يتخدد

وهكذا ، نرى ان ابا نواس اصبح قادراً على تداول المعاني اكثر من الجاهليين او الامويين، لكنه لم يستطع ، بالرغم من ذلك، ان يلج الى عتمة النفس ويكتشف اسراراً نفسيَّة جديدة وصوراً ومعاني مُبتكرة . ان آفة الشعر العربي انه لم يكن يقوم بمحاولاته في التَّعمق بالنفس ، ولم يكن يعمد الى اكتشاف اساليب جديدة تمكنه من التوغُّل بالتجارب النفسية العميقة الهاربة ، بل قصر همَّه على تقديس التراث القديم الهرم ، محاولا ان يستعيد ما قاله السابقون بأسلوب آخر ، اكثر تعقيداً وغلوّاً ، وبالتالي اكثر ابتعاداً عن الاخلاص .

سادساً : تذوق الخمرة بالعين: الا أن الشاعر يمتاز في شعره عن الشعراء الاقدمين بتسلسل المعاني وتطورها بيتاً اثر بيت بسببيَّة تكاد أن تكون تامة . فهو يقول ان الساقية قامت بإبريقها، ثم ينثني لوصف الشراب الذي سكبته من ذلك الابريق، فإذا هو يأخذ بالعين كأنه الاغفاء :

فأرسلت من فم الإبريقِ صافيـــــةً   كأنّما أخذُهـــا بالعينِ إغفـــاءُ

فالخمرة تؤنس عين الشاعر وتبعث فيها نشوة ، كأنها نشوة الاغفاء . وذلك يدلُّنا على ان ابا نواس أصبح يتذوق الخمرة بعينيه بقَدَرْ ما يَنعم فيها بمذاقهـا . لا شك ان هذا المعنى جديد في روحه ، لأن الشاعر العباسي غـدا قادراً عـلى تتبُّع الحركات والتحوُّلات النفسيَّة ، اكثر من الشاعر الجاهلي ، لأن حواسه تترافد وتتّحد . فابن الرومي يرى غناء وحيد بقدر ما يسمعه . كما انه يُبصر دبيب المكر[1] بقدر ما يشعر به . فأنَّى للجاهلي ان يُلِمّ بمثل هذه المعاني التي تقتضي كثيراً من التأمل والتمهُّل والتقصِّي ؟ ذلك ان حياته كانت حياة مهرولة ، يكدها هم العيش ، بينما اصبحت حياة العبَّاسي مستقرَّة ، تمكنه من التفرُّغ للتأمل والتنبه الى الرَعَشات النفسية التي كانت تستحيـل على الجاهلي او الاموي جميعاً . أو لم يكن الجاهلي يتصدّى للخمرة من خلال قصيدة طويلة يَتَطرَّق فيهـا الى مواضيـع ومعاني شتّى؟ أما أبو نواس فقد تخصَّص لها، يتحرَّى معانيها ويدققها ،

١ – قال ابن الرومي في وصفه لابي قاسم الشطرنجي وهو يلعب :

لك مكر يـدب في القـوم أخفى   من دبيب الغـــذاء في الاعضـــاء

صادراً حيناً عن النفس ، وما فيها من إحساس عميق بـلذة الخمرة ، وأحياناً أخرى عن الذهن وما فيه من حِيَل في تكثيف المعنى وتعقيده واظهاره بمظهر الغرابة المدهشة المروّعة . ان محاولة أبي نواس كانت تعتمد التعمّق بالاضافة الى التوسع . ولكن ذلك جرى غالباً من ضمن القديم المتردّد .

سابعاً : تأثير الفلسفة وعلم الكلام : وفي هذه القصيدة تأثير مباشر للفلسفة ، بالاضافة الى تأثيرها في الاسلوب . وقد كسا بها الشاعر معانيه القديمة ، كما شهدنا في المعاني التي ألمنا بها سابقاً . فهو يقول واصفاً شعاع الخمرة :

رقّت عن المـاء حتى ما يُلائمُهـا لَطافَةً وَجَفَا عن شكلِها الماءُ

فلو مَزَجْتَ بها نُوراً لمازَجَها حتى تولّدَ أنوارٌ وأضواءُ

ان روح الخمرة رقت عن روح الماء. فهي لا تمزج به، بينما تساوت روحها مع روح النور وجعلت اذا مازجته تتولد الانوار والاضواء . هذا المعنى يبدو عادياً طبيعياً بشكله الخارجي . ولكن اذا تحرينا الاسباب او المعاني التي اعتمدها الشاعر في تقريره لهذه الصور ، نتحقق انه يعبر عن تجربته بالخمرة كما يعبر أصحاب الفقه عن قضية التوالد بين الأرواح . فهو قد غشي المعنى الخمري بالفذلكة الفلسفية ، مقابلا بين لطافة الخمرة ولطافة النور، بعد أن فضّلها على الماء ، لأن روحها ألطف من روحه . وهذا لعمري من جديد أبي نواس خاصة وجديد العصر العباسي عامة . فاين التعقيد والتحول اللذان نلقاهما في هذين البيتين من التعبير المباشر الواضح الذي لا يستظل أسباباً رواءه ، كما اطلعنا عليه في الجاهلية او العصر الاسلامي . ولعل هذين البيتين يمثلان لنا واقع الثقافة التي افاد منها الشاعر في التوغل بالتعبير عن واقعه النفسي . فابو نواس لم ينظم ما يعرفه من الفقه والدين ، بل وحّد بينه وبين المعاني التي يريد ان يعبر عنها ، فأتى الواحد من خلال الآخر بصورة حية لا ندرك متى يبتدىء الاول او متى ينتهي الثاني . وهكذا ، فان اختلاف أبي نواس الى المساجد ودور العلم اثّر في تعميق افكاره وأغناه بصور للتعبير لم تكن تتيسر لمن قبله .

ثامناً : مقابلة بين المعاني القديمة والمعنى الجديد : ومن الضروري ان نقابل بين الصورة التي ألم بها ابو نواس في حديثه عن شعاع الخمرة والصور السابقة التي شخصت في الأدب القديم . قال الأعشى :

كأنّ شعاع قرن الشمس فيها   إذا ما فضّ عن فيها الختاما

فهو يشبه الشعاع الذي ينبعث منها عندما تسكب بالشعاع الذي تبعثه الشمس عندما تطلع من وراء الأفق . ولا بد لنا من التَّنبُّه الى الواقعية النسخية التي نشهدها خلال هذه الصورة . فالشاعر لم يشبه شعاع الخمرة بالشمس ، بل شبهه بقرنها . والفرق بعيد بين التشبيهين . ان شعاع الشمس يميل الى البياض ، عندما تصبح الشمس في كبد السماء ويكاد لا يكون اصفر ، أي شبيهاً بشعاع الخمرة ، الا عند الصباح وقبل ان تظهر الشمس تمام الظهور . وهكذا ، فان تخصيص الشبه بقرن الشمس ، من دون الشمس ذاتها ، يدل على خاصة عامة من خصائص الوصف الجاهلي وهي خاصة التدقيق لكي يتساوى الشبه مع المشبه به تمام التساوي،وكذلك نرى ان الاخطل قد ألمّ بمثل هذا المعنى ، إذ قال :

فصبُّوا عقاراً في إناء كأنها   اذا لمحوها جذوةٌ تتأكلُ

لا مجال للاطالة في تحليل هذا البيت ، فقد ألممنا بذلك من قبل ، وانما نريد نشير الى ان هذا التشبيه لم يكد يختلف عن التشبيه الذي ألمّ به الاعشى ، الا بسورة الغلو الذي اسرف فيه . اما التشبيه الذي رأيناه خلال وصف ابي نواس فيختلف تمام الاختلاف بروح الاسلوب والتعقيد الذي يشتمل عليه ، عن التشبيهين السابقين جميعاً . وثمة أيضاً نزعة التقصي والتمعن التي تطالعنا خلال هذين البيتين وهي لم تكن تتيسر لمن قبله . ذلك أن أبا نواس أصبح يجلو معانيه جلاء ، يكد ويتحسر في توليدها بشكل جديد ، بعد ان استنفد من قبله معاني الخمرة جميعاً . فهو لم يكتف بان يشبهها بالنور او يقارن بينها وبين الماء ، بل جعلها مصدراً للانوار والاضواء . فهي في تولّد وتلألؤ دائمين . وهكذا ، نرى مرة اخرى ان فضيلة الشاعر العربي اللاحق على السابق ، كانت غالباً فضيلة الاسراف في الغلو وتحويل المعنى العادي الى معنى يوهم بالجدة اذ يختلف اسلوب التعبير عنه .

تاسعاً : القدرية والمرجئة : ومهما يكن من أمر ، فإن تأثير النزعة الفلسفية لم يظهر في هذين البيتين وحسب بل تعداه الى سائر الابيات الباقية من القصيدة فهو يصف عتوّه مع صَحبه بقوله :

دارت على فتيةٍ دان الزمانُ لهـــــــم   فما يُصيبُهمُ إلا بما شـــــاؤوا

هؤلاء الفتية الذين يتحكّمون بمصير القدر ، ويُخضعون الزمان ، ليسوا سوى جماعة من القَدريين الذين يعتقدون إن الانسان قادر أن يبدع تصرُّفه بنفسه ، وليس مُجبراً ، يتأثر ويخضع للقدر الذي يتحكم به . وهذا الامر كـان موضع نزاع وتخاصم بين الفرق الاسلامية . وهكذا ، فان أبا نواس صهر تلك النظرية في شعره وحولها الى معادلته ، كما سبق له ان حول نظرية التوليد .

وهناك نظرية المرجئة التي كان ابو نواس يحرص على ادّعائها لأنها توافق تصرُّفه . وهذه النظرية تقول : ان الله لا يعاقب الناس على خطاياهم الكبيرة ، بل يرجىء ذلك الى يوم القيامة . وقد كان يخيّل لأبي نواس ان الله لا يتعقّبه بخطاياه في هذا العالم[1]. وهو ،خلال هذه القصيدة، يبدو وكأنه يدافع عن هذا الرأي .وقد تحقّقنا بصورة واضحة في نهاية القصيدة اذ قال للنظّام :

فقل لمن يدّعــي بالعــلم فلسفـــــةً   حفظت شيئاً وغابت عنك أشياءُ

لا تحظُرِ العَفوَ إن كنت امرءاً حَرَجاً   فإنّ حظركــــــهُ بالديـنِ إزراءُ

هذان البيتان هما من الفقــه المباشر إذا جاز التعبير ، فهو يجادل فيهما كما يتجادل علماء الكلام ، ويرى ان التحرُّج بالعفو انما يزري بالدين ويحقّره . .

هذا هو تأثير الفلسفة والفقه والدين كما بدا خلال القصيدة . وقد تحقّـق لنا ان قصيدة الخمرة العباسية اختلفت بذلك أيّما اختلاف عن القصيدة القديمة ، لانها تفتحت على معالم للمعاني والصور كانت مستحيلة بالنسبةإلى من ألمّوا بها قبلا ،

---

١ ـ من ذلك قوله :

خلق الغفـــــران إلا   لامرىء في النــــاس كافر

وثمة بيّنات في قصائد أخرى ايضاً ، لا بدّ لنا من أن نتصدّى لها عندما نتحدث عن الخصائص العامة لوصف الخمرة في شعر أبي نواس ، وإنما نكتفي بهذه الاشارة التي طالعتنا خلال القصيدة .

عاشراً : فلذة شعوبية : ومن وجوه التجديد، أيضاً، في شعر أبي نواس ما نشاهده من نزعة شعوبية تظهر خــلال هذه القصيدة ، كما تظهر خلال سواها . فها هو يقول مقابلا بين الخمرة والحبيبة العربية والخيمة وما أشبه :

لتلك أبكـي ولا أبكـي لمنزلـــةٍ　　كانت تحلُّ بها هنـدٌ وأسمــاءُ

حاشا لدرَّة ان تُبنى الخيــام لهــا　　وان تروحَ عليها الإبـلُ والشـاءُ

لقد كان ينقم على العرب لأنهم يعيرونه بضعة أصله . وقد جعل يتهزأ بهم وبمن يمتُّ إليهم في شعره ، وربما رأيناه يقيم لذلك مذهباً أدبياً . فهو يرى ان البيئة الجديدة تقتضي أدباً وشعراً جديدين ، وبما ان البيئــة العباسية تفتحت عن عوالم جديدة ، كان حريّاً ان يعالج الادب هــذه المواضيــع ، فلا يبقى باكيــاً على الطلل الذي لم يعد يعاني تجربته . اسمعه يقول :

أما رأيتَ وجوهَ الأرضِ قــد نَضِرَت　　وألبَسَتهــا الزرابي نــُرَة الأسدِ

واستوفتِ الخمرُ أحــوالاً مجزمــة[1]　　وافترَّ عيشُكَ عـن لذاتك الجُدُدِ

وهكذا ، فهو يرى ان تجدد العيش يحتّم تجدد الشعر . إلا أنه أشبــع هذه النظرية التي تبدو محقّــة في جوهرها بكثير من الزراية على العرب والاصل العربي . لا مجال للاطالة في درس الشعوبية في شعره لأن ذلك يتطلب فصولاً طويلة وانما نكتفي هنا بأن نشير الى أن الشعوبية كانت من أهم الخصائص التي تخصص بها شعره . فهو يكاد لا يصفُ الخمرة حتى يفضّلها على الحياة العربية ، كما رأينا في البيتين السابقين حيث جعل يُجِلُّ الخمرة ان تروح عليها الإبل والشاء .

---

١ – احوالا مجزمة : سنون كاملة .

سائر الطبائع الاسلوبية :

١ ــ **الوحدة الفنية** : بدا ابو نواس خلال هذه القصيدة وقد انتزع عنه عباءة الجاهلية القديمة التي كان يتلفّع بها الأعشى والإخطل ، ونراه وقد ارتدى ثوباً جديداً كثير التعقيد والزخرف ، كما كان شائعاً في العصر العباسي . وهذه القصيدة بخلاف القصائد القديمة التي كانت مجموعة متنابذة من الأبيات والمعاني المستقلة ، اصبحت تتطوّر وتتّحد، منتقلة من المعنى الى الآخر، كما ينتقل من السبب الى النتيجة . ان اللوم الذي تحدّث عنه في المطلع جعله يصف الخمرة ليظهر الاسباب التي جعلته يعاقرها ويهيم بها . وقــد عرض خلال ذلك للساقية والشعاع وما اشبه ، ثم عاد فدافع عن رأيه أمام النظّام عــلى أسلوب المعــاني الفقهيّة ، فكأنه يحدّثه باللّغة التي يفهمها او التي يُؤثرها . وهذه الوحدة التي تَشتَمل عليها القصيدة تأتّت من التزام الشاعر الدفاع عن قضيّة يُؤمن بها أمام من يلومه أو يقرّعـه عليها . فالوحدة إذن هي وحدة قضية يعبّر عنها بينما كان الجاهلي يجمع فلذات من المعاني التي لا ترابط ولا توحد بينها . وهكذا فان فضيلة الشعر لم تعد هنا فضيلة بيت مستقل، بل حالة عامة يعبّر عنها الشاعر متسلسلة، منذ البيت الاول حتى البيت الاخير.

٢ ــ **تأثير العصر** : بالرغم من أن جذور المعاني الأولى كانت مغروسة في تربة الشعر القديم ، فإن الشاعر أضفى عليها الأجواء الخاصة بالانسان العبّاسي ، متأثراً بالجدل القائم في العصر بين العقل والنّقل ، والتنازع الحادّ بين الإيمان والإلحاد . ولقد كان أبو نواس مرآة لعصره المتمزّق بين الهموم الدنيويّة والشغف باللّذة والهموم الماورائيّة والأخذ بالتقشّف والتقوى . وفيما كان أبو تمام ينصرف عن الهموم الوجوديّة الى الهموم البديعيّة، كان أبو نواس ينصرف الى الهموم المصيريّة ، معبّراً عن الانسان الواقع في هاوية نفسه وهاوية الحياة ، الشاعر باليأس من الخلاص .

وقد بدا تأثير العصر ، كما قدّمنا ، في المعاني الفلسفيّة ، وفي الاسلوب البعيد النائي لاقتناص المعاني ، فضلاً عن ظاهرة المجون التي أطبقت على العصر ، جميعاً . فذكر الخمرة والمجلس والساقية تنقلنا الى عوالمه البعيدة .

٣ ـ **النعوت** : توسّل الشاعر بالنعوت في معرض الوصف ، دون ان يحشد ألفاظها المباشرة حشداً . مثـال ذلك : « صفراء ـ معتكر ـ صافية ـ حرجاً » . كما أنه اعتمد النّعوت التأويليّة كقوله :

ـ لا تنزل الأحزان ساحتها : لو مسّها حجر مسته سرّاء .

ـ كأنما أخذها بالعين إغفاء .

ـ رقّت عن الماء .

ـ وجفا عن شكلها الماء .

ـ فلو مزجت بها نوراً .

ـ دارت على فتية دان الزّمان لهم .

ـ كانت تحلُّ بها هند وأساء .

٤ ـ **التشبيه** : نقع عليه بصيغته المباشرة في قوله :

ـ كأنما أخذها بالعين إغفاء ، وقد قدّمنا الحديث عنه .

وقد نقع عليه في أشطر أخرى تنطوي على مضمونه :

ـ فلاح من وجهها في اليت لألاء ، وقد قرن بين ألق الوجه والتلألؤ .

ـ رقّت عن الماء ، وفيه نستشف روح التشبيه مع تفضيل للماء عليه .

ـ فلو مزجت بها نوراً لمازجها : قرن وماثل بينها وبين النّور .

٥ ـ **الكناية** : قد نعثر عليها في مثل قوله :

ـ **حاشا لدرّة أن تبنى الخيام لها** ـ وقد تكنّى بالخيام على هزال أصحابها وقلة شأنهم .

ـ **أن تروح عليها الابل والشاء** : وقد تكنّى بالابل والشاء على الحياة والاعمال الزريّة التي كان ينصرف اليها العرب .

٦ — **الغلوّ** : يلازم الغلوّ الآثار الفنية كنتيجة للإنفعال . وقد توسّل له في هذه القصيدة الأساليب التالية :

— **التعليل** : وهو نوع من البرهان الذاتي التبريريّ المنطوي على حقيقة واقعية ، كما نشهد في الشطر الأول من المطلع : دع عنك لومي فإن اللّوم إغراءُ — والشطر الثاني : وداوني بالّتي كانت هي الدّاءُ .

ويتضح التعليل في النتيجة الّتي خَلَصَ إليها بقوله :

لتلك أبكي ولا أبكي لمنزلة ... كانت تحلُّ بها هندٌ وأسماءُ

— **التناقض** : ولّد الغلوّ ، ايضاً ، بالتناقض بين المظاهر في مثل قوله :

قامت بإبريقها ، والليل معتكر ... فلاح من وجهها في البيت لألاء

فقد حرص على ذكر اعتكار الليل، قبل أن ينوّه بتألق وجهها ليضاعف منه .

— **تخطّي الحواس** : نشهده في قوله: «كأنما أخذها بالعين إغفاء»،اذ جعل يأخذ النشوة بالبصر ، وذاك غلو بالمعنى الشائع الذي يأخذها بالمذاق .

— **المعادلة الفلسفية** : وقد وردت في المفاضلة بين الماء والخمرة والمساواة بينها وبين النّور ، وفي توسّله بالمذهب القدريّ الذي أخضعوا به حتّى الزّمان ذاته .

المديح

نموذج من ابي تمام

مختارات من فتح عمورية (١)

السيفُ أصدقُ أنباءً من الكُتُبِ في حدِّهِ بين الجِدِّ واللَّعبِ[2]

بيضُ الصفائح لا سُودُ الصحائفِ في متونِهن جلاءُ الشكِّ والرِّيبِ[3]

والعلمُ في شهُبِ الأرماح لامعةً بين الخميسينِ ، لا في السَّبعةِ الشُّهبِ[4]

أين الروايةُ ؟ بل أين النجوم وما صاغوه من زُخرُفٍ فيها ومن كذبِ؟

٥ تخرُّصاً وأحاديثاً مُلفقةً ليست بنبعٍ اذا عُدَّتْ ، ولا غرَبِ[5]

. . .

---

١ – عمورية : بلدة حصينة في الاناضول كانت بيد الروم ، وكانت مقدسة لديهم لانها دارة الاباطرة وبيت كرسيهم ، وحمى بطارقتهم .

٢ – الكتب المقصودة في هذا البيت هي كتب السحر والتنبؤ والتنجيم .

٣ – الصفائح : السيوف . الريب : الشكوك .

٤ – الخميسين : الجيشين الكبيرين .

٥ – التخرص : التنبؤ الكاذب . النبع : شجر صلب تتخذ منه القسي الجيدة ، والغرب : شجر هش لا يصلح لاتخاذ القسي . والمعنى ان كلامهم لا حقيقة فيه .

فتحُ الفتوحِ تعالى أن يحيطَ به نظمٌ من الشعر ، أو نثرٌ من الخُطَبِ
فتحٌ ، تفتّحُ أبوابُ السماء له وتبرزُ الارضُ في أثوابها القُشُبِ[1]
يا يومَ وقعةِ عموريةَ انصرفتْ منك المُنى حُفَّلاً معسولة الحلبِ[2]
أبقيتَ جدَّ بني الاسلام في صُعُدٍ والمشركينَ ودارَ الشِّركِ في صَبَبِ[3]
١٠ أُمٌّ لهم ، لو رَجَوْا ان تُفتَدى جعلوا فداءها كلَّ أُمٍّ برّةٍ وأبِ
وبرزةُ الوجهِ قد أعيتْ رياضتها كسرى ، وصدَّت صُدوداً عن أبي كربِ[4]
من عهدِ اسكندرٍ ، أو قبلَ ذلك قد شابتْ نواصي الليالي ، وهي لم تَشِبِ
حتّى إذا مخضَ الله السنين لها مخض البخيلةِ كانت زُبدةَ الحِقَبِ[5]
جرى لها الفألُ نحساً يوم أنقرةٍ إذ غُودِرَتْ وحشةَ الساحات والرَّحبِ
١٥ كم بين حيطانِها من فارسٍ بطلٍ قاني الذَّوائب من آني دَمٍ سَرِبِ[6]
بسنَّةِ السَّيفِ والخطّيِّ من دَمِهِ لا سُنَّةِ الدينِ والاسلامِ مختَضِبِ
لقد تركتَ ، أميرَ المؤمنين ، بها للنار يوماً ذليلَ الصخرِ والخشبِ
غادرتَ فيها بهيمَ الليلِ ، وهو ضُحىً يشلُّه وسطَها صبحٌ من اللَّهَبِ

---

١ – القشب : الجديدة .

٢ – حفلا : مليئة الضروع باللبن . والمعنى ان الاماني التي يبلغها صاحبها كالضروع الملأى باللبن يؤخذ منها حليب لذيذ .

٣ – الصبب : ما انحدر من الارض ومال نحو الانخفاض .

٤ – برزة الوجه : الفتاة ذات المحاسن البارزة . ابو كرب : ملك من تيابعة اليمن اسمه اسعد بن مالك الحميري (٢٠٠ – ٢٣٦ م) المعنى : ان عمورية تشبهت بفتاة بارزة المحاسن وامها الفاتحون فامتنعت عليهم .

٥ – كما ان المرأة البخيلة تمخض اللبن لتستخرج منه الزبدة ، كذلك مخضت الايام فكانت عمورية زبدتها واجود ما فيها .

٦ – القاني : الاحمر – الآني : الحار – السرب : السائل .

حتّى كأنَّ جلابيبَ الدُّجى رَغَبَتْ   عن لونِها، أو كأنَّ الشمسَ لم تَغِبَ
٢٠ضوءٌ من النارِ ، والظلماءُ عاكِفةٌ   وظلمةٌ من دخانٍ في ضُحى شحِبِ[1]
فالشمسُ طالعةٌ من ذا ، وقد أفلَتْ   والشمسُ واجبةٌ من ذا ، ولم تجِبِ[2]

. . .

ما ربعُ ميَّةَ معموراً يُطيفُ به   غيلانُ ، أبهى رُبىً من ربعِها الخربِ[3]
ولا الخدودُ، وقد أُدمينَ من خَجَلٍ   أشهى إلى ناظري من خدِّها التربِ .
سماجةٌ غَنِيتْ منها العيونُ بها   عن كلِّ حُسْنٍ بَدا، أو منظرٍ عجَبِ
٢٥تدبيرُ معتصمٍ باللهِ منتقمٍ   للهِ، مرتقبٍ ، في اللهِ مرتغِبِ ،
لم يَغزُ قوماً ولم ينهضْ إلى بلدٍ   إلاّ تقدَّمَهُ جيشٌ من الرُّعُبِ
لوْ لم يقدْ جحفلاً يومَ الوغَى لغَزَا   من نفسهِ وحدَها في جحفلٍ لَجِبِ[4]
رَمى بكَ اللهُ بُرْجَيْها فهدَّمها   ولو رَمى بك غيرُ اللهِ لم يُصِبِ
لبَّيْتَ صوتاً زِبطريّاً هرقتَ له   كأسَ الكَرى، ورُضابَ الخُرَّدِ العُرُبِ[5]
٣٠عداكَ حرُّ الثغورِ المستضامةِ عن   بَرْدِ الثُّغورِ وعن سَلْسالِها الحصِبِ[6]

. . .

---

١ – الشحب : المتغير اللون .
٢ – وجبت الشمس : غابت .
٣ – غيلان : هو الشاعر الاموي المعروف بذي الرمة ، كان يحب فتاة اسمها مية .
٤ – الجحفل : الجيش الكثير العدد والعدة . الوغى : الحرب . اللجب : الذي له ضجيج وهياج .
٥ – زبطريا : منسوباً الى زبطرة . والشاعر يشير هنا الى حادثة المرأة التي صاحت : وامتصماه . هرقت : صببت على الارض من غير ان تبالي . الكرى : النوم اللذيذ . الخرد : الفتيات العذارى . العرب : ج عروب وهي المرأة المحبة لزوجها .
٦ – عداه عن الشيء : صرفه عنه . الثغور الاولى : جمع ثغر وهي المدينة القائمة على الحدود . والثغور الثانية : جمع ثغر وهو الفم . سلسالها : الحصب : ريقها الطيب العذب، وهو في الاصل الماء الذي يجري فوق الحصى، فيكون عذباً صافياً .

العوامل المؤثرة في شعره وشخصيته

١ ــ **ولادته ونشأته** : وُلِدَ حبيب بن أوس الطّائي المعروف بأبي تمّام عام ١٩١ هـ في بلدة يقال لها جاسم ، على مقربة من دمشق . وكان أبوه مسيحيّاً ، اسمه تدُّوس العطّار ، فلمّا اعْتَنَقَ الاسلام حوّل اسم أبيه إلى أوس . ولا يُعْرف عن حداثته شيء ذو غنى ، كمعظم الشُّعراء العرب ، إلاّ أنه عُرِفَ بكثرة التّرحال والتنقّل ، حتى أنه جاب معظم البلاد ، مارّاً أو مقيماً في مصر وبغداد وخراسان والشّام والعراق ، حتى أوفى إلى المعتصم . ولعلّ تحوُّله عن دينه ساقه إلى نوع من الحماس لدينه الجديد ، لا يعفُّ فيه عن التّصريح بهجاء النّصارى الّذين انخلع عنهم وارتدّ عن دينهم . كما أن ارتحاله الدّائم واطلاعه على أوضاع الحواضر العربية أفاده خبرة حياتيّة وواقعيّة في خصائص كل منهما ، يَنْقُل ذلك أو يتمثّله ويفيد منه في شعره .

٢ ــ **ثقافته** : كان أبو تمّام يأخذ نفسه بثقافة واسعة ، حتى قيل إنه عالم وإن شعره يُعجب أصحاب الفلسفة والمعاني . ويَظْهر أنّه كان يحذق علم الكلام وما يتفرّع منه ، كما كان ملماً بكثير من الثّقافات الفلسفيّة والتّاريخيّة والاسلاميّة واللّغويّة ، ولا يَغْفل حتّى عن العقائد والنّحل ، ويتوسّل بألفاظ العلماء ، جميعاً ، في شعره ، ويضمُّ إلى تلك الثقافات ثقافة فنّية راقية تظهر فيما أختاره من أشعار في حماسته .

ولكي نمثل على عمق ثقافته وشمولها نورد هذا النّص عن ابن المعتز في طبقات الشعراء : قال ابن قدامة : « دخلت على حبيب بن أوس بقَزْوين ، وحواليه من من الدّفاتر ما غَرَق فيه ، فما يكاد يُرى ، فوقفت ساعة لا يعلم بمكاني لما هو فيه ،

ثم رفع رأسه ، فنظر إليّ وسلّم عليّ ، فقلتُ له : يا أبا تمام ، إنك لتَنْظر في الكتب كثيراً وتُدْمن الدَّرس ، فما أصبرك عليها . فقال : والله ، ما لي إلْفٌ غيرها ، ولا لذَّة سواها ، وإني لخليقٌ إن أتَفقّدَها أنْ أحْسِنَ . وإذا بحزمتَيْن : واحدة عن يمينه وواحدة عن شماله ، وهو مُنهمك ، ينظر فيهما ويميّزهما من دون سائر الكتب . فقلت : فما هذا الّذي أرى عنايتك به أوْكَدَ من غيره ؟ قال : أما الّتي عن يميني ، فاللّات ، وأما التي عن يساري ، فالعزّى ، أعبدهما منذ عشرين سنة ، فإذا عن يمينه شعر مسلم بن الوليد وعن يساره شعر أبي نواس » .

مناسبة النص : في سنة ٨٣٧م أغار امبراطور الروم تيوفيل بن ميخائيل على بلدة تدعى زبطرة ، تقع على الخط الفاصل بين أرض العرب وأرض الروم . وكانت زبطرة موطناً للمسلمين التابعين لخلافة المعتصم . وقد اشترك في تلك الغارة قوم من الروس والبلغار وجماعة من الفرس ، فروا من جيش بابك الخُرَّمي ، بعد أن قضى المعتصم على ثورته . وعاث الجيش البيزنطي في زبطرة ، فأهلك أهلها وسبى نساءها ، واسترق أطفالها ، وساقهم إلى القسطنطينية ثم احرق المدينة بكاملها . وفيما كان المعتصم في قصره ، أتاه خبر زبطرة وبلغه ما كان من فظائع الروم ، ولا سيما خبر مفاده أن امرأة عربية من أهل زبطرة لقيت من الغزاة شدة وتعذيباً ، فصاحت ، وهي تساق إلى الاسر : « وامعتصماه » وبلغت استغاثتها المعتصم ، فتململ وصرخ : « لبيك ، لبيك » . ثم جمع العسكر في دار العامة ، وأحضر قاضي بغداد ، وثلاثمائة وثمانية وعشرين رجلاً من العدول ، فاشهدهم على ما وقف من الضياع ، وما يجب ان يصير بعده من أمر الخلافة ، ثم مضى بجيشه العظيم إلى عمورية ويروون أنه سأل قواده : اي بلاد الروم امنع واحصن ، فقيل : « عمورية ، لم يعرض لها أحد من المسلمين منذ كان الاسلام ، وهي عين النصرانية وبُنْكُها ، وهي اشرف عندهم من القسطنطينية . وهكذا كانت حادثة زبطرة سبباً في فتح عمورية .

«زحف المعتصم بجيش جرار ، ومعه أقوى قواده وأبرعهم ، وقد قسم جيشه كراديس وجهزهم بالاثقال والزاد والسلاح وسيّر بين يديه الطلائع . . . حاصر عمورية خمسة وخمسين يوماً ، فقوّض أبراجها ودكها بكتائبه ، وأذل قوادها ،

وقتل منهم عدداً غفيراً . والحّ عليها بالمجانيق والعرّادات ، والحملان والدبابات ، حتى دك حصونها وتلّ معاقلها واحسن التأديب والانتقام ثم عاد إلى سامراء عودة المخلص المنتصر بعد ان قتل من أهل عمورية تسعين ألفاً » .

عرض المضمون :

١ ــ **القسم الأول : المفاضلة بين السَّيف والكتاب** : أستهل أبو تمَّام بمقطع حكميٍّ عام في المفاضلة بين الكتاب والسَّيف ، رامزاً بالأول إلى المنجِّمين وبالثَّاني إلى القتال والحرب . ويقع هذا المقطع في خمسة أبيات (١ ــ ٥) عرض فيها للمعاني التّالية :

- ان السَّيف يُنْبىء عن الحقيقة ، فيما تقصِّر الكُتُب أو تُوهم بها ، وهو الّذي يُؤَدّي الى الجدّ واليقين ، فيما تخادع الكتب وتبقيك بين الظّن والتّصديق والجد واللّعب .
- إن الواقع كذَّب المنَجِّمين الّذين نصحوا المعتصم بأن يُرْجِىء زحفه حتى نضوج العنب والتّين . فقد حاصر المدينة وقضى على أهْلها ، مُظْهراً أن القوةّ تخرس وتدحض وتحقّق .

٢ ــ **القسم الثّاني : التغَنِّي بالفتح** (٦ -٩). يقول إنّه فتح لا يُضَاهى ولا يُوصف بشعر أو نَثْر . فهو يُعْجز البيان ويثير الفرح حتى في السَّماء ، فتُشَرِّع أَبْوابها له، فضلاً عن الأرض التي ترتدي منه أبهى حلل الزَّهر . ولقد أترع الاماني ، فجعلها معسولة ، عذبة ، لأنّها تحقّقت فيه وغدت واقعاً ، انتصر به المسلمون وانْهَزَم المُشْركون .

٣ ــ **القسم الثالث** : (١٠-١٣) **وصف قلعة عموريّة** : وفيه يقول :

- إنها أُمهُّم الكبرى ، يحرصون عليها ويفتدونها بأنفسهم .
- إنها فتاة مخدرة ، حاولَ أن يقتحم عليها كسرى من قَبْلُ وتبابعة اليمن ، فتَعَصَّتْ عليهم ، وبقيت عذراء ، لم يَقْوَ عليها أيٌّ من الفاتحين . فالاسكندر ذاته ارتدّ عنها ، وبقيت على الزّمن ، حصينة ، لم تَهْرَم ولم يَعْتَرِها الوهن .

ـ إنّها زبدة الأيّام ، أي صفوتها ، إذ جمع الدّهر فيها جوهر القوّة والمنعة .

٤ ـ **القسم الرابع : وصف القتال** (١٤-٢١) ، وفيه يذكر ما حلّ بها وأحداث المعركة باجواء ملحميّة ، إذ يقول :

ـ إنها سقطت وخيّم عليها النّحس ، بعد السّعد الطّويل ، فتهدّمت ساحاتها
ـ وأفناؤها .

ـ إن جثث الأبطال مسجّاة بين جدرانها ، وهي مخضّبة بدمائها ، جرت فيها سنّة السّيوف ، أي سنّة القتل وان كان الاسلام يأنف منه .

ـ إن الحرائق اشتعلت فيها وأتت على كل شيءٍ ، فأتت على الخشب وبلغ من شدّتها أن أذابت الصّخور ، وأضاءت اللّيل وخلّفته وكأنه نهار من اللّهب ، أو كأن الطبيعة أوقفت نواميسها ، فتجمدَتْ الشمس ولم تَغِبْ .

ـ إنّ النُور والظلمة امتزجا من امتزاج النّار والدُّخان ، فبدت الشمس طالعة من النّار ، بالرغم من غيابها ، وبدا الظّلام مخيّما ، بالرّغم من طلوع الشّمس

٥ ـ **القسم الخامس : التّغنّي بخرابها** (٢٢-٢٤) ، يُمثّل رَبْعَها الحرب ، لشدّة سروره لخرابه ، بربع الحبيب الّذي ينظر اليه حبيبه ، أو بالخدود الجميلة الّتي تَطْفر فيها حمرة الخجل ، ويعلّل ذلك بالقول ان تلك السّماجة لتبدو في غاية الحسن ، لأنّه حقّق بها الثّأر وأجهض أحقاده على أهلها .

٦ ـ **القسم السّادس : مدح المعتصم مباشرة** : (٢٥-٣٠) ، وفيه يؤدي للممدوح المعاني التّالية :

ـ إنه خادم للدّين ، يَعْتصم فيه بحبل الله ، ويحقّق إرادته في الانتقام من المشركين وإنه لا يزال يؤمّل في حسن الثّواب ولا يرغب فيما دون نواله .

ـ إنّه يقاتل بهيبته بقدر ما يقاتل بجنوده ، إذ أُثرت عنه القوّة والنّصر ، يبثُّ بهما الرُّعب والتخاذل في النُّفوس .

– إنَّه بطل ، تتألَّب نفسه وتحتشد فيها مشاعر البطولة التي قد يقصِّر عنها جيش بأكمله . فنفسه تفيض بحماس يثير جيشاً ويؤلّبه ويدفعه إلى النَّصر .

– إنه انتصر في فتحها بتأييد من الله .

– إنه انصرف إلى القتال ، معانياً حرارة القتال ، متخلّياً عن اللّهو ومراشفة ثغور النساء .

. . .

نقد المضمون :

أولا – المفاضلة بين السَّيف والكتاب (١-٥) :

١ – **السَّيف قوة حاسمة** : يكرر الشاعر معنى واحداً في خمسة أبيات يتغنّى فيه بالسَّيف على الكتاب . ففي البيت الأول يقول : « السَّيف أصدق أنباءً من الكتب » ، أي ان القوَّة أجدى من الفكر والكلام ، لأنَّها فعل نافذ أو يقين محتَّم ، لها تأثير مادّي ، واقعي ، والكلام له تأثير معنوي . فقد تكون ، مثلاً ، على صواب ، وعدوك على خطأ وضلال ، قد تكون خيِّراً وعدوك شرير ، إلا أنه قويٌّ بطَّاش ، يتغلب عليك بقوّته ويدعك مخذولاً . وتغنّي الشّاعر بالقوَّة قد لا يكون صادراً عن اقتناع ، إذ اقتضي عليه بطبيعة المناسبة وضرورة المدح . ولعلّه يعكس نشوة النَّصر واجهاض الحقد ، انبعث في نفسه بالانفعال والحماس ، فأعلنه وأطلقه دون قيد ، بإسلوب تعميمي يفيد الغلوّ . فالشاعر يرى فيه أن المرء لا يحقق ما يريد بالقول والفكر والتخمين ، بل بالسَّيف أي بالارهاب ، بدلاً من الاقناع . وهو إذ يؤكّد على ذلك يزل ويضل إذ ان ما أخذ بالسيف ، بالسَّيف يُسترد . وقد يدوم ، حيناً ، بالاكراه ، لكنَّه يتداعى بالرَّفض والصّمود . فقد يحتل قوم على قوم ويَسْبُونهم ويمثّلون بهم ، لكنَّهم يعجزون عن اخضاعهم بالسَّيف إلا اذا كانوا خاضعين إذلاءً بنفوسهم . فالحرية ليست في الجسد ، بل انها حركة في الرُّوح ، ينبو عنها السَّيف ويكلُّ ويذهب سدى . ومغيِّرو التاريخ ، وعلى رأسهم المسيح ومحمَّد وسائر أصحاب الرِّسالات ، إنما انتصروا بالفكر والعقيدة من دون إكراه ، إذ لو اقتصرت دعوتهم على البطش

والعنف لزالت كدولة الاسكندر وتيمورلنك . ونابوليون ذاته لم يخلد بحروبه بل بالمؤسّسات الانسانيّة والثقافيّة الّتي وضعها ومكّن لها .

ومع أن الشّاعر حرٌّ في موقفه من الاشياء ورؤيته لها ، فإنه مسؤول أمام الحقيقة الانسانيّة أو يغدو كلامُه ضرباً من التّرهات ، وربّما أدرك المتنبي ذلك بقوله :

الرّأي قبل شجاعة الشّجعان هو أوّل ، وهي المحلُّ الثّاني

فإذا اجتمعا لنفس حـرّة بلغت من العلياء كلّ مكان

٢ ـ السّيف يفصل بين الجدّ والهزل والشكّ والرّيبة : نعثر على هذا المعنى في قوله :

ـ في حدّه الحدُّ بين الجدّ واللّعب

بيض الصفائح ، لا سود الصّحائف في متونهن جلاء الشّك والريب

فالسّيف هو الجدّ والكلام هو اللّعب ، السّيف هو اليقين والثّاني هو الشّك . وهذا القول لا يخلو من حقيقة جزئية أو عامّة ، إذ أن الفكر قد يبدو ، حينـاً ، ضرباً من البلاغة ، يؤيّد الشيء وضدّه ، كما هو مأثور عن السّفسطائيّين ، كما أنه قد يُصيب أو يُخطىء ، ويتراءى صاحبه وكأنّه يلهو ويعبث به . وفضلاً عن ذلك ، فإن الفكر قلّما يصل إلى يقين ، والخلاف على الحقيقة لم ينته إلى يومنا منذ افلاطون وارسطو ، وحتى الدّين لم يوفّق في اقناع الناس بحقيقة واحدة ، فانقسموا أدياناً يدّعي كل منهما الحقيقة ، كما انقسم الدّين الواحد إلى شيع وفرق لا حدّ لها. وهذا كلّه يؤيد ما ذهب إليه أبو تمام في القول بانّ في الكلام شيئاً من اللّهو واللّعب وكثيراً من الشك والرّيبة .

أما السّيف ، وهو تجسيد للقوّة ورمز لها ، فإنّه لا يتأثّر بالجدل ولا يلهو حول حدود الخير والشّر والحق والباطل ، فهو لا يتصل بالضّمير أو بالحقيقة، وإنّما هو قوّة تُرغم ، ولا تُفحِم وسلطة تأمر ولا تنظر ، فكأنّها عمياء ولكنها محتّمة . وقد تسعى إلى مبتغاك ، فلا تناله بالجدل والأمل ، بل بالسّيف والعنف .

إلاّ أن ما نحقّقه بالسَّيف ، وان فصل بين الهزل والجدّ والشك واليقين ، فإنه لا يفصل بين الحقّ والباطل . فقد تكون القوّة باطلة ، أي عدواناً وظلماً وهتكاً للأعراض و استثماراً للآخرين ، وقد يكون الفكر عدلاً وعفّة ومحبّة ، ودولة السَّيف تبنى على الأنقاض والجماجم ودولة الفكر تبنى على القلوب والعقول .

٣ ـ **السَّيف أصدق من النجوم** : ولعل أبا تمَّام في ثقافته كان يدرك شأن العلم والعقل ، إلا أنَّه تكنَّى بهما عن التنجيم الّذي كان شائعاً في عصره ، يطالع أصحابه مطالع النّجوم ويأمرون وينهون ، ويستشيرون كتبهم ليوهموا النّاس . وبذلك يتبدَّل موقفه من العلم ، ولا يعود هجاءً له وتهجُّما عليه ، بل يغدو وكأنه دفاع عنه من المارقين والزَّائفين والدَّجَّالين . أنّه يثور على العلم الّذي لا يرتكز على حقيقة ، بل على « الزخرف والكذب والأحاديث الملفّقة » التي لا تنطوي على أي وجه من وجوه الصَّواب .

ثانياً ـ التغنّي بالفتح : (٦-٩) ويتخلّص الشّاعر من هذه المقدّمة الحكميّة العامّة حيث تميّز غضبه على المنجّمين وسفّه كلامهم إلى التغنّي بالفتح . وهذا المقطع حميم الصِّلة بما دونه إذ ان اشادته بالفتح هي امتداد من إشادته بالسَّيف . مُمثّلاً عظمته، متوسِّلاً لذلك التعميم بالاضافة: «فتح الفتوح» جاعلاً إياه فريداً ، ليس قَبْلَه قَبْلٌ وليس بَعْدَه بَعْدٌ ، لا يُجارى ولا يُبارى . وهذا الغلوُّ لا يعدو أن يكون غلوّاً لفظياً أو ذهنياً أو افتراضياً إذ يسهل القول إنه أعظم الفتوح. الا أنّ المهمّ في ذلك أن يؤدّي الشّاعر ذلك في ادائه الشّعري، بدلاً من الاداء اللّفظي.

وتراه يكرِّر المعنى ويُطلقه إذ يجعل الشعر والنّثر ، جميعاً ، يقصِّران عن وصفه ، فهو إذن لا يفوق قدرة الناس على القتال ، بل على التعبير أيضاً . العقل لا يحدّه في نثره والشعر لا يتمثّله في انفعاله وخياله . والشّاعر لا يهدف هنا إلى الاقناع بالمعنى بل إلى الايحاء به .

ثم يعرض إلى تمثيل وقعه ، فيصوِّره في حدود اربعة : حدود السَّماء ، وحدود الأرض ، وحدود النّفس ؛ وحدود الدِّين .

فتح تفتحُ أبواب السَّماء له   وتبرز الأرض في أثوابها القشب

يا يوم فتح عموريَّة انصرفت   منك المنى ، حُفَّلا، مَعْسولة الحلب.

فالسَّماء تَفتح أبوابها له ، أي أن الله قد طرب به ، وفتح أبواب سمائه كأنه يودّ أن يكلِّم أبطاله ويهنِّئهم أو كأنه يودُّ أن يَضعهم في أحضانه . وهذا المعنى افتراضي ، ايحائيّ وليس فعليّاً ، واقعياً ، توسَّله الشّاعر ليَسْبغ على ممدوحه صفة دينيّة وينوِّه برضا الله عنه . أما الأرض فتبْرز في زينتها ، طرباً له واحتفاءً به لأنَّه أفضل أيامها ، إنه يوم عيدها ، اذ المأثور ان الثياب القشيبة الفاخرة ترتدى في الأعياد والمحافل . ولقد أثار الشّاعر السَّماء والأرض ، جميعاً ، إذ لو اقتصر على إثارة الإنسان لكان المعنى أليفاً لا وقع نفسيّاً له ، فتجاوز إلى السَّماء والأرض ليفيد من ذلك الغلوّ واالشمول والتَّعميم .

أما وقعه في النفس فقد مثَّله بتحقيقة لأمانيِّها ، حتَّى باتت، إثره ، وقد أدْركَتْ أعذبها وأقصاها . وهذا المعنى هو أدنى من المعنيين السَّابقين ، إذ لم يجترح فيه مُعجزة من مُعْجزات الغُلوّ ، وأن كانت آثاره لم تنعدم وتَتَعفّ فيه .

ومثل ذلك الدّين ، اذ ارتفعت رايته فيه الى ذروتها، فيما انهارت راية المشركين. وهكذا فان خير ذلك الفتح كان عميماً على السَّماء والأرض والنّاس والله ، لم يدع موجوداً إلاّ وابتعث فيه السّعادة والنَّشوة .

ثالثاً — وصف قلعة عموريَّة : (١٠-١٣)، وقد خصَّها بوصف معنوي اكثر منه حسِّي ، إذ لم يمثّل لنا أسوارها وقلاعها أو حصونها ، بل وصف مكانتها في نفس أصحابها وشدَّة ايثارهم لها ، حتى أنها شبيهة فيهم بأُمٍّ لهم ، يضحُّون في سبيلها بكل ما يملكون حتى آباءهم وأمهاتهم :

أمٌّ لهم ، لو رجوا أن تفتدى جعلوا   فداءها كُلَّ أمٍّ بَرَّة وأب

ولعلَّ معنى الشطر الأول ساقه إلى معنى الشطر الثاني بفعل الايحاء اللَّفظيّ بين لفظيّ أم وأب . وقصاراه أنهم لا يحرصون على أي شيءٍ من دونها .

ثم يستعير للمعنى ذاته مؤدّى جنسياً ، ممثلاً به عموريّة بفتاة جميلة ، متألّقة الوَجْه ، راودها كسرى وحاول ترويضها والاستيلاء عليها ، فأعيا ، وظلّت مُمْتنعة عليه . أما أبو كرب ، فلم تقبل عليه ، بل أظهرت له الصُّدود . والصُّدود والنُّفور هما حالتان من حالات العشق :

وبَرْزَةَ الوَجْه ، قد أعيت رياضتُها كسرى ، وصدّت صدوداً عن أبي كرب

وبعد أن يُظهر الشّاعر مناعتها ، يلمُّ بقدمها وعراقة عهدها ، فهي كانت قبل الاسكندر تعتصم عن الفاتحين وتأبى عليهم وكأنها أقدم وأعرق من الزّمان :

من عهد اسكندر ، أو قبل ذلك قد شابت نواصي اللّيالي ، وهي لم تشب

حتّى اذا مخض الله السّنين لها مخض البخيلة كانت زُبْدة الحقب

فالقلعة فتيّةٌ عَذْراء ، مُحَصَّنة ، لكنّها هرمة من القدم ، لم يخط الشّيبُ ناصيتَها بالرُّغم من أنه وخط شعر اللّيالي وأحاله إلى بياض . والشّاعر يجري ، في ذلك ، على سُنَّة الغلوِّ والإحالة ، يتفتّق لهما بكلِّ حيلة ويستخدم المتناقضات ويوحّد بينها ويؤلفها بالتأويل والافتراض . فالقلعة عذراء ، لكنها هرمة . عذراء في شغف الفاتحين بامتلاكها وهرمة لقدمها في الصُّمود . وهي ، مع ذلك ، لم تشب وقد شابت اللّيالي . واللّيل هو رمز السّواد ، فاذا ابيضَّ اللّيل تعطل في ذلك ناموس الطّبيعة وبدت الاجواء الملحميّة الخارقة .

ويمكننا القول أن أبا تمّام جمع المستحيل والخارق والمتناقض ليُغالي بالمعنى .

ومع ذلك ، فإنّه لا يكفُّ ولا يَرْعوي ، بل يتردّد على المعنى ذاته ، مستعيراً الصورة من واقع بيئته ، صورة المرأة الّتي تَمْخض الحليب ، لتَستصفي زبدته ، فيقول أن الله جعل يمخض السّنين ليستخلص زبدتها وجوهرها وكان يمعن في ذلك ولا يدع وجهاً فيه ، فإذا بتلك القلعة تُلْفى وكأنّها زُبْدة الدهر والعُصور . والشّاعر يتوسّل النّسب في الألفاظ الشّعرية ، المطلقة كقوله : « كسرى ، أبو كرب ، الاسكندر ، السّنين ، الحقب »، وهي الفاظ تنطوي على الغلوّ والتهويل بذاتها ، فكَيْف ، وقد ابتدع لها الشّاعر حيل الغلوِّ بما لا يُحَد ولا يجارى ؟

رابعاً — **وصف القتال** : (١٤-٢١) وقد مهَّد لهذا القسم بوصف عام ، أو تجاوز فيه إلى النّهاية ، قبل أن يَعْبر بالبداية إذ قال :

جرى لها الفأل نحساً يوم أنقرةٍ إذ غُودِرَتْ وَحْشَة السّاحاتِ والرُّحب

وعند هذا البيت تنعكس الصُّورة الّتي يرسمها لها . فبعد أن كانت متألّقة ، تخبو ، وبعد الجبروت والصُّمود ، تنهار ويعمُّها الخراب ، وبعد عهد الفأل قام عهد النّحس . والشّاعر لا يَتَّئِدُ في ذلك ولا يتطور ، بل ينزع اليه ، فجأة ، ماسخاً ما سبق له أن تألب لحشده والايحاء به . فساحاتها موحشة ، مهدّمة والبُؤْسُ العميم يخيِّم عليها . وعبر تلك الخرائب تتكدّس جثث الأبطال مخضّبة بالدماء ، وكأنها عنوان لرسالة ممزّقة ضائعة ، تنمُّ عن عظم القتال الّذي جرى فيها . وهؤلاء الأبطال لم يُقْتَلوا عدواناً ، بل إنّهم المعتدون الظالمون ، وقد قُتلوا بظلمهم وعدوانهم ، إذ الاسلام يعفُّ عن الاعتداء . ولا يزال أبو تمّام يوعز بأن الحرب لم تَقُمْ بين العرب والرّوم ، بل بين الاسلام والنصرانيّة ، ذاهباً في ذلك كلَّ مَذْهب بتأثير اعتناقه للدِّين الجديد وحماسه الشّديد له . وأحرى به ، وهو الشّاعر المطل على الحقيقة ، أن يدرك بأن الأديان أُنْزِلَتْ للتوحيد والتّأليف ، لا للشقاق والتّفرقة ، وأنها ، مهما تباينت، ظاهراً ، فانّها تصدر عن مصدر واحد وتلتقي عند غاية واحدة، وهو الله الأَحد .

وإثر هذه المقدمة يَنْحني الشّاعر إلى الجزئيّات والتّفاصيل ، أو أنه يتولىّ مظهراً يضخّمه ويُغالي فيه ، معبّراً عن الكلّ من خلال الجزء :

لقد ، تركت أمير المؤمنين ، بها للنّار ، يوماً ذليلالصخروالخشب . . .

فهو ، اذن، يوحي بعظم القتال من خلال النّار ، دون أن يُفصِّل في ذلك،شاطراً إلى النِّهاية الأخيرة بقوله : « ذليل الصّخر والخشب » . أي ان النّار لعظمها أتتْ على كُلِّ شيء فيها ، من أشدّها احتراقاً وهو الخشب ، إلى أعسرها وأمنعها وهو الصّخر . وتأليفه بين الخشبوالصّخر لايعدو أن يكون إحدى وسائل الغلوّ المأثورة في شعره .

ويمضي الشّاعر متمطّياً ، متمادياً ، مقارناً بين اللّيل والنّهار والنّار والدّخان ، يقابل هذا بذاك ، مؤوّلاً ، معلّلاً بالذّهن والافتراض . فالنّـــار تعاظمت وغدت محدقة بكل شيء، مرتفعة الهامة ، متسعّرة حتى بدّدت اللّيـْل وحسرت الظّلام ، ومن هذا المعنى ينطلق إلى التأويل المنطوي على الغلوّ والتعظيم :

حتّى كأن جلابيب الدُّجى رغبت عن لونها ، أو كأنالشّمسلمتَغب

ضوء من النّار والظلماء عاكفة وظلمة من دخان في ضحى شحب

فالشّمس طالعة من ذا ، وقد أفلَتْ والشّمس واجبةٌ من ذا ، ولمتجب

فالتأويل الأول أن الظلام قد تخلّى عن ردائه الحالك الجلباب ، إذ كيف يكون ، ثمّة ، لَيـْل متشعشع مضيء ؟ فهذا اللّيل هو كتلك القلعة ، فريد بَيـْن اللّيالي ، هو ليل عار ، خلع جلباب الظلمة ليرتدي جلباب النُّور ، هو ليل تشرق فيه الشمس ولا تغيب ، كما هو دأبها في كلّ غداة . وهنا يؤلّف الشّاعر أيضاً بين المتناقضات ، موفياً من ذلك إلى المستحيل، جاعلاً للّيل شمساً تشرق فيه وللشمس ظلاماً يحدق بها . وهو ، في غلوائه ، يعطّل نواميس الطبيعة ويخرّجها تخريجاً خاصاً ، دون أن ينطوي ذلك كلّه على حقيقة فعليّة أو على تجربة انسانيّة رصينة ، بل إنّه تبارَع وتحاذَق في رسم المشهد منصرفاً إلى ظاهره الحسّي .

خامساً — التّغنّي بخرابها : (٢٢-٢٤) وهو مقطع من التشفّي واجهاض الحقد ، يطرب فيه لمشهد الخراب طربه للحبّ والجمال ، واجداً في قبح الخراب أجمل مشهد للحسن تطالعه العُيون . وهو يتوسّل لذلك اسطورة الحبّ ، وهي أعظم أنواعه ذاكراً ذا الرمة وحبيبته ميّة التي كان يتشبّب بها . ومع أن نزعته قد تخْلو من الانسانيّة في الفرح ببؤس الآخرين ، فان المشاهد والمعاني التّي ألمّ بها فيه أدنى إلى سويّة الشّعر ، إذ لم يفتعلها افتعالاً ولم يؤلّفها تأليفاً ولم يتعاظل عليها ، بل إنها انسابت من وجدانه مباشرة . في وصفه للقتال كان يتفكّر ، وفي هذا المقطع فانّه يُعاني .

سادساً – مدح المعتصم : (٢٥-٣٤) ولئن بدا هذا المقطع مستقلاً بذاته ، فإنّ الشّاعر لم يباشر فيه المدح وحسب ، بل إنّه زاوله منذ المطلع لأن المفاضلة بين السيّف والقلم والتغنّي بالفتح ووصف القتال كما تقدّم ، جميعاً، مهّدت له أو وولجت فيه . ومع أن الشّاعر خلع على الممدوح صفة دينيّة في تكراره للفظة الله ، فان الصفة الأعم هي الصّفة البطوليّة الحربيّة . وامتداحه بأن جيشاً من الرُّعب يتقدّمه له وجه آخر من الغلوّ إذ لا يقتصر فيه على مدحه بالانتصار في هذه المعركة ، بل يجعله منتصراً في كُلّ معركة قبلها ، يدرك النّاس ذلك ، حتّى إنّهم باتوا يفرُّون من دونه إذ يعلمون أنّه عزم على قتالهم . فجيش الرُّعب هو تعبير عن الإنتصار الدّائم والمطلق . أما قوله :

لو لم يَقُد جَحْفلاً يَوْم الوغى ، لغزا من نفسه ، وحدها ، في جَحْفل لجب

فإنّه يخصّ البطولة فيه بالممدوح وحده . وليس الجيش الزّاحف بعدَده وعُدّته في الخارج سوى تحقيق للحماس والبطولة المتفجّرتيْن في داخله . فهو يقاتل بإرادته ، بصموده بحماسه . وقد تفطّن أبو تمّام ، في ذلك ، إلى ما لم يَفْطن إليه من قبل اذ قدّم السّيف على الكتب ، وناقض ذاته بذاته . فهو يَعْترف ، هنا ، بأن البطولة ليست في السّيوف والجيوش ، بل في النُّفوس ، مُدْركاً الحقيقة الانسانيّة الفعليّة الّتي نوّهنا عنها ، قبلاً .

ويعمد ، إثرئذ ، إلى المعارضة والمناقضة ليوفي إلى غاية المعنى . فهو لا يُفَصّل فيه كابن الرُّومي ، بل يطفر إلى نهاية مطافه من الرّد والنّقض . فمن جهة يظهر اعتصامه بالله وابتغاءه لمرضاته ومن جهة ثانية يؤكّد على ابتعاده عن اللّهو والمجون . يظهر المعنى الأوّل في قوله :

تدبير معتصم بالله ، مُنْتَقم لله ، في الله مُرْتب

رمى بك الله بُرْجَيْها فَهَدَّمها ولو رَمَى بك غَيْر الله لَمْ يُصِب

وهذان البيتان متكاملان إذ يُظهر إيثار الممدوح لله ويبين الثّاني إيثار الله للممدوح . المعتصم يفزع إلى الله والله يعصمه ويعضده ويضرب به أعداءه . فحربه هي جهاد

وتقوى ، أقبل عليها ولم يقبل على حياة الدّعة والخمول ، ينفق أيامه في مواقعة النساء :

لبّيت صوتاً زبطرياً ، هرَقْتَ له — كأس الكرى ورضاب الخرّد العرب
عداك حرُّ الثغور المتسضامة عن — بَرْدُ الثُّغور وعن سلسالها الحصب

فالممدوح هرع إلى القتال مضحيّاً بالنّوم واللّذة ، وهو في ذلك أعظم بطولة وأجرأ .

خلاصة حول المضمون : ألّب الشّاعر لممدوحه معاني المدح الملحميّ في أقصى حدودها وأبعد غاياتها ، كما أنه تفتّق بكل حيلة من حيل النظم ليؤدي المثال الأعلى لما قد يقال في هذه المناسبة . فابو تمام شاعر يعاند التجربة ويقتحم عليها كُل اقتحام ولا يَقبل منها بالدّاني من المعاني واليسير من العبارة وحلل اللّفظ ، بل يغوص عليها ، جميعاً ، ولا يركن أو يطمئن إلا بعد ان يدرك أعسر ما ينالُ منها .

الطبائع الفنيّة :

أولاً — مادّة التجسيد : أفاد الشّاعر لتجسيد تجربته مما يلي :

أ — **الحكمة** : وقد ظَهَرت خاصة في المَطْلع إذ قارن بين السّيف والقلم ، مُنْمياً إلى رأيه الخاص صفة الشّمول العامّة . والحكمة في الشّعر تؤكده وتمنحه بعْداً ، إلا أنها تعروه بالجفاف وتحوّلهُ إلى نوع من المعرفة العامّة أو القوانين الأخلاقيّة . والتجربة الشعريّة ، في منطلقها ، ليست سبيلاً إلى المعرفة البرهانيّة المستمدة من التجريد لأن ذلك يقع في حدود النّثر . الشّعر يرى الحقيقة ويستحضرها ، لكنّه لا يتفهّمها ولا يسعى إلى إفهامها . الشعر يَتّحد بها ، فيكون هو الذّات وهو الموضوع . والحكمة تصدر ، غالباً ، عن العقل أو هي تجريد ذهني يتمرّس به ويخلص إليه العقل . والأبيات الخمسة الأولى لا تعدو الأفكار العامّة أي المعرفة ، وقد سقط عنها الشّعر بذلك ، الا ما تسرّب إليها من انفعال وحّد بين اليقين الخاص واليقين العام . فابو تمّام حاول أن يفهم ما عاناه وأن يضعه في قاعدة عامّة ممّا أضعف فيه الذّهول والرؤيا وان لم يُضْعف الانفعال .

ب ـ **الطبيعة** :

١ ـ **في وصف الفتح**: وكما استمدّ الشّاعر الجاهلي ومن إليه من الطبيعة مادّة لتمثيل تجاربهم ، فإنّه يتّخذها في هذه القصيدة كمادة أولى للتجسيد ، معدِّلاً ومبدِّلاً من نواميسها ، خارجاً بها عن حدودها . مثال ذلك قوله :

فتح تفتّح أبواب السَّماء له ... وتبرز الأرض في أثوابها القشب

فالسَّماء والأرض أدَّيا للشّاعر مادّة للغلوّ بتعظيم الفتح ، إذ عرى السماء بالطَّرب والفرح ، وهي لا تطرب ولا تريم . لقد عدَّل نواميس الطبيعة بالافتراض للإيهام والايحاء . ومثل ذلك الأرض المتزينة ، فهي أرض متمثّلة في حالة إنفعاليّة ، طاغية ، عطَّلت العقل وتجاوزته . فهذا القول صدر عن الانفعال الّذي يطفر ، مسفّها الحقيقة ، دون أن يَحِلّ من دونها حقيقة فعليّة أعمق وأشمل . ومع أن قوله يثير الحماس والاعجاب والدّهشة ، فإنه لا يُثقّف النفس ولا يعمق تجاربها مع الحقيقة ، ان هو إلا وهم وهمه ونزوة طرأت عليه ، ثم يزولان ولا يخلّفان أثراً .

٢ ـ **في وصف القتال**: ويعمد الشّاعر ، كذلك ، إلى الطَّبيعة في وصف القتال ، إذ يمثّلها بمظاهر اللّيل والنَّهار والنّار والدّخان . لكنه ينْهج فيه نهجاً مغايراً ، إذ يَخلُص منه إلى الغلوّ بالتأويل والمقابلة ، متّخذاً الظّاهرة كأداة للتفكير والتأمُّل والاستنتاج في اسلوب منطقي ، برهانيّ ، شديد الوَعْي والوُضوح . فهو يقول :

غادرت فيها بهيم اللَّيل ، وهو ضحى ... يشلُّه فيها صبح من اللّهب

حتى كأن جلابيب الدُّجى رغبت ... عن لونها أو كأن الشمس لم تغب

فاللّيل البهيم استحال إلى صبح من اللّهب . وهذا القول قائم في حدود التشبيه والمقارنة ، وما عتّم الشّاعر أن أخذ يتداول عليه بالافتراضات ، ويتفكّر ، ويتظنّى حتى خيِّل إليه أن اللّيل خلع رداء الظلام وغدا صنواً للنَّهار ، أي أنه افترض تأويلاً عطّل به ناموس الطبيعة وأخرجه إلى نقيضه ، محوِّلاً الطبيعة إلى أداة للغلوّ . ومثل ذلك افتراضه بأن الشّمس لم تَغِبْ ، والشّمس غائبة لا محالة .

ومن ثم ينحدر إلى التفسير والتعليل بقوله :

ضوء من النّار ، والظلماء عاكفة وظلمة من دخان في ضحى شحب

ولقد أوضح ما التبس علينا من أمر اللّيل والنّهار المجتمعين ، في آن معاً ، وفسّر الضّوء بلهيب النّار والظّلام بكثافة الدُّخان .

. وهكذا نعثر على الاسلوب المنطقي الذي كان يقتفي عليه الشّاعر وفقاً للمعطيات التالية :

١ ـ هناك ليل ونهار في آن معا.

٢ ـ اللّيل من الدُّخان والنّهار من النّار.

٣ ـ النتيجة : الشمس طالعة غائبة ، في آن معاً ، أو كما يقول الشّاعر ذاته :

فالشّمس طالعة من ذا ، وقد أفلَتْ والشّمس واجبة من ذا ، ولم تجُب

ولقد توسَّل الاسلوب المنطقيّ ليبدع ذرائع يُبرِّر بها معانيه المصطنعة اصطناعاً بالمقارنة،مسفّاً بالشّعر إلى نوع من القياس المنطقي الصّحيح البرهان والعديم الرُّويا ، والأعمى الانفعال . وهذا الضرب من الغلوّ يتولّد من نقض النواميس، فيضعنا أمام خارقة أو اعجوبة يتألّب الشّاعر ويحتشد لإقناعنا وايهامنا بها .

٣ ـ **في تمثيل فرحه بالفتح** : وقد توسَّل ، كذلك ، الطّبيعة في وصف فرحه بالفتح إذ قال :

ما ربع ميّة ، معموراً ، يطيف به غيلان،أشهى ربى من ربعها الخرب

وهذا البيت يطالعنا بالغلوّ ، لكنّه الغلوّ القائم على الحقيقة الوجدانيّة ، بدلاً من التخرُّف والنّزوة والنّزق .

ج ـ **الدِّين** : ولقد ولج الدِّين إلى ضمير الشّاعر ، وتسرَّب إلى القصيدة ، نراه مبثوثاً في خفاياها ، مباشرة أو غير مباشرة . مثال ذلك :

- **فتح تفتّح أبواب السماء له** -

- بسنّة السّيف والخطيء من دمه **لا سنّة الدّين والاسلام** مُختضب
- أبقيت جدّ بني **الاسلام** في صعد **والمشركين** وأهل الشرك في صبَب
- تدبير معتصم **بالله** ، مُنتقم **لله** ، مرتقب ، في **الله** ، مرتغب
- رمى بك **الله** برجيها فهدّمها ولو رمى بك غير **الله** لم يُصِبَ

د - **التاريخ** : وهو غير السّياسة التي أفاد منها موضوعه ، بل هو الأحداث الماضية التي اعتمدَها لتعظيم عموريّة وصمودها ليعظم بها انتصار الممدوح . ونجد الايماءات التّاريخية في مثل قوله :

- وبرزة الوجه،قد أعيت رياضتها **كسرى**،وصدّت صدوداًعن**أبي كرب**
- من عهد **اسكندر** أو قبل ذلك قد شابت نواصي اللّيالي ، وهي لمتشب

وإلى جانب التاريخ السياسي يفيد من التاريخ الأدبي بقوله :

- ما ربع ميّة معموراً يطيف به **غيلان** أشهى ربى من ربعها الخرب

هـ - **التقاليد** : وتظهر ، حيناً ، في حديثه عن التنجيم وتسفيهه ونقضه له كقوله :

- والعلم في شهب الأرماح ، لامعة بين الخميسين،لا في السّبعة الشّهب
- أين الرّواية ؟ بل أين النجّوم وما صاغوه من زخرف فيها ومن كذب
- تخرّصا وأحاديثاً ملفّقة ، ليست بنبع ، اذا عدت ، ولا غرب

ونقع على تأثيره ، أيضاً ، في الايمان بالنّحس والسّعد في قوله :

جرى لها الفأل نحساً ، يوم أنقرة إذ غودرت وحشة السّاحات والرُّحب

و - **التقليد الأدبي** : ونعني به الأفكار والموضوعات في سنّة المدح ، وقد اتخذ منها وصف القتال وتعظيمه ليعظم به ممدوحه ، كما تولّى اسلوب عنترة في تمجيد الخصم ليمجّد نفسه من خلال انتصاره عليه . وقد عظم الشّاعر عموريّة وجعلها

ابنة الدّهر الوحيدة ، تَعَصّى عليه وتصمد له ، حتّى يجعل انتصار الخليفة عليها وكأنه انتصار على الدّهر ذاته .

. . .

ثانياً : أساليب التجسيد :

أ – **الغلوُّ الملحميُّ :** يقوم الغلوُّ الملحمي على الحشد السّردي والخارقة والتّاريخ والاسطورة. وقد بدا الحشد السّردي بمظهر أوصاف إيحائية في وصف الطريف والخارقة وفي تمثيل عموريّة بما يفوق ناموس الأشياء ويغيّر طبائعها وفي وصف الحريق الّذي ائتلف فيها نقيضا اللّيل والنّهار . أما الأجواء التاريخيّة والاسطورية ، فقد مثلّنا عليها فيما تقدّم . والقصيدة، جميعاً ، تحفل بالعناصر الملحميّة، اذ إنها لا تعدو وصف ملحمة القتال في الحرب وفي نفس القائد وفي الطبيعة والسّماء .

ب – **التّعميم والاطلاق** : وهما من أخصّ أساليب إبي تمّام ، بهما يدرك أقصى غاية المعنى ، ونهاية مطافه ، دون تفصيل أو انهاك ، على غرار ابن الرّومي . وقد تجلّت ظاهرتهما فيما يلي على الأقل :

– في **الحكمة** الّتي أسلفنا الحديث عنها ، كضرب من الاطلاق الذي يحوّل القضيّة الخاصّة إلى قضية عامة شاملة .

– نرى ذلك في قوله :

فتح الفتوح ، تعالى أن يحيط به   نظم من الشّعر أو نثر من الخطب

وظاهرة التّعميم تبدو في الاضافة الجناسيّة : « فتح الفتوح » وفي تقصير أي اسلوب من أساليب التّعبير عن الإلمام به .

– جعلوا فداءها كل أمٍ برّة وأب – وقد أكتسى هنا الحلّة اللّفظية بلفظة « كل » وهي لفظة ممجوجة في الشعر اذ تنزع إلى العاميّة .

– كانت **زبدة الحقب** – أي خلاصتها والتعميم وقع في عبارة « زبدة الحقب »

– **لم يَغزُ قوماً** ولم يَنْهض إلى **بلد**   إلاّ تقدّمه **جيشٌ من الرُّعب**

وآية التعميم في شمول كلامه لكل قوم وبلد وتقدُّم جيش الرُّعب من دونه .

فيما سَلَفَ، جميعاً، يُطالعنا التَّعميم والاطلاق بشكل ظاهر ، مباشر ، وفيما دون ذلك، نكاد لا نَعثُر على معنى ، إلا وهو ينطوي على النّزعة التي يدرك بها أقصى مداه . ووسيلة الغلوّ بالتعميم هي وسيلة بدائيّة أُثرت منذ الجاهليّة .

ج - **التكرار والتفسير والتأويل** : قد يكون التكرار الشِّعري فضيلة إذا كان وسيلة للتدرُّج والنموّ في بذل المعنى . أما اذا اعاد الشّاعر به المعنى إلى ذاته أو إلى ما هو دونه ، فإنه يغدو آفة . وقد غلب التكرار على المعنى الّذي تولاّه في المطلع ، إذ كرَّره في أبيات خمسة ، منحدراً فيه من التعميم في البيت الأول إلى شيء من التّخصيص في البيتين اللاّحقين ، ليتخلّص فيما دونهما إلى الانقاض على المنجِّمين وتسفيه أقوالهم . فالمعنى تطوَّر تطُّوراً ، إيضاحياً ، مؤكّداً لذاته ومغالياً بها .

وهناك تكرار في ذكر الصّفة الدّينية للممدوح نثره في جنبات القصيدة ، وقد تضافر ، جميعاً ، ليوحي بغاية الشّاعر ويعزِّزها .

أما وصفه للحريق فقد ورد في نحو ستة أبيات ، يوضح اللّاحق منها السّابق ويُطلع على وجه أو تأويل جديد. فالتكرار تفسيري ذهنيّ استندّ فيه الى الغلوّ وتضاءلت الرؤيا الشّعرية، فبدا فيه مفكراً اكثر منه شاعراً .

د - **تعظيم الخصم** : وقد نوَّهنا، سابقاً، في وصفه للقلعة إذ جعلها أمّاً لهم يفتلونها بكلّ فداء وغادة جميلة عصيّة وزبدة الدّهور . وكما قضى عنترة على خصمه بطعنة واحدة : « جادت له كفي بعاجل طعنة » . فان ممدوح الشّاعر يخلّف عمورية قفراً خرباً لتوه ، إذ هدمها دون مشقّة :

حتّى اذا مخض الله السِّنين لها مخض البخيلة ، كانت زبدة الحقب
جرى لها الفأل نحساً يوم أنقرة إذ غودرت وحشة السّاحات والرُّحب

وقد أوجز الأمر كلّه بلفظة « حتّى » للتدليل على سرعة الفتك ويسره بالرغم من مناعتها .

هـ ــ **الوصف :** وهو يقوم في هذه القصيدة على عناصر متعدّدة ، وقد وشّح القصيدة بوشاحه ، ممتزجاً فيها مع السَّرد الملحمي . ونقع عليه في الأبيات والأشطر جميعاً ، يورده بصورة مجزوءة في جمل تأويليّة كقوله :

ــ في حدّه الحدُّ بين الجدِّ واللّعب .

ــ في متونهن جلاء الشك والرِّيب .

ــ تعالى أن يحيط به نظم من الشّعر أو نثر من الخطب .

ــ فتح تفتح أبواب السَّماء له . . .

ــ انصرفت عنك المنى حفّلاً معسولة الحلب .

وما إلى ذلك من أوصاف معنوية تطالعنا في معظم أبيات القصيدة .

وهناك الوصف المباشر المأثور الّذي ألمَّ به في وصف الحريق، حيث قرن المظاهر بعضاً ببعض ، وشبَّهها وخلص منها إلى غاية المعنى ، معتمداً أسلوب التأليف بين المتناقضات كما سنتبيَّن ، وعلى النّزعة التفسيريّة الّتي تقدم ذكرها .

و ــ **تأليف المتناقض أو الطباق :** اقتبسه من سنَّة البديع الطّاغية ، عصرئذ ، على الشّعر فيما عرف بالطِباق . مثال ذلك قوله :

السَّيف والكتب ــ الجدّ واللّعب ــ بيض الصّفائح وسود الصّحائف ــ النَّبع والغرب ــ نظم من الشّعر أو نثر من الخطب ــ السَّماء والأرض ــ في صعد وفي صبب ــ شابت ولم تشب ــ الفأل والنحس ــ السَّيف والدِّين ــ اللّيل والضحى ــ الضوء والظلماء ــ طالعة وأفلت ــ واجبة ولم تجب ــ معمور وخرب ــ الحجل والترب ــ سماجة وحسن ــ حرٌّ وبرد ــ

هذا احصاء لمظاهر الطباق اجتزأناه من متونه ، فلم يُبِنْ الصّفة البلاغية الملازمة له . واذا نظرنا فيه خلال المتن ،لوجدنا أنه يمثّل القوام الأول للقصيدة ، يستمدُّ منه الغلوَّ ويدرك نهاية مطـاف المعنى . فالتأليف بـين الشعر والنثر في القصور والعجز ، والسَّماء والأ رض في الفرح واللّيل والضحى والضوء والظلماء والشمس

وللدّخان مكّن الشاعر من بلوغ غاية المعنى وأقصى حدود الغلوّ فيه . كما أن المعارضة والمناقضة بين السّيف والكتب والصّفائح والفأل والنّحس أوفت به إلى الغاية ذاتها .

ز – **التشبيه** : وقد ضمّنه تضميناً ، في الغالب ، وصرّح به قليلاً . مثال ذلك :

– أمٌ لهم – وبرزة الوجه –

– حتّى اذا مخض الله السنين لها مخض البخيلة –

– جرى لها الفأل نحساً .–

– غادرت فيها بهيم اللّيل وهي ضحى –

– حتّى كأن جلابيبَ الدّجى رغبت عن لونها أو كأنّ الشمس لم تغب –

– ما ربع ميّة ، معموراً ... أبهى ربى من ربعها الخرب –

ح – **الاستعارة** : وهي أبلغ الاساليب البيانيّة ، وقد ألم بها فيما يلي ، على الأقل :

– **انصرفت عنك المنى حفلا ، معسولة الحلب** – وهو ينطوي على استعارة من الناقة المكنيّة والظاهرة أحدى خصائصها في الحلب .

– **قد شابت نواصي الليالي** : شبه اللّيل بالأنسان وحذفه وأبقى ناصيته وهي أحدى لوازمه .

– **حتّى إذا مخض اللهُ لها السنين لها مخض البخيلة** : شبّه السنين بالحليب وأبقى احدى خصائصه وهي المخض .

– **يوماً ذليل الصخر والحطب** : شبّه احتراق الحطب وذوبان الصّخور بالانسان وأبقى منه خاصة الذلّ التي لا تصلح إلا فيه .

ثالثاً – طبائع العبارة :

أ – **الجناس** : ونقع عليه فيما يلي :

– في حدّه الحدُّ – الصفائح الصحائف – شعب الشّهب – فتح الفتوح – فتح تفتّح – الثغور والثّغور –

ب ــ واعترض ، كذلك ، ببعض صيغ **الاستفهام** : « أين الرّواية ، بل أين النّجوم»، **والتمييز** « أنباءً ــ تخرُّصا ــ من خجل ــ جرى لها الفأل نحساً ــ»، **والحال** : « لامعة ــ ذليل ــ وهو ضحى ــ والظلماء عاكفة ــ وقد أفلت ــ ولم تجب ــ معموراً » **والنّداء** : « يا يوم فتح ــ أمير المؤمنين » .

رابعاً ــ دَوْر الإنفعـــال والعقـــل : لقد طغى الانفعال وأثار الشّاعر ، باثّاً في معانيـــه سُورة الغلوّ ، كما أنه **أذكى** خيـــاله الحسي الّذي ضخّم الصورة وعظمها ، كما ان العقل أسعف الشّاعر في التعليل والتأويل والبرهان خلال الوصف .

الوصف

نموذج
من شعر البُحتري في وصف الايوان

مقدمة في الشكوى : (١-١٠)

صُنْتُ نفْسي عمّا يُدنّسُ نفسي ، وترفّعتُ عن جدا كلّ جبسِ[١] ،
وتماسكتُ ، حين زعزعني الدّهرُ ، التماساً منه لتَعسي ونُكسي[٢] .
بُلَغٌ من صُبابةِ العَيشِ ، عندي ، طفّفتها الأيّامُ تطفيفَ بَخسِ[٣] ؛
وبَعيدٌ ما بينَ واردِ رِفْهٍ ، علَلٍ شُربُه ، وواردِ خمسِ ؛[٤]
وكأنّ الزّمانَ اصبحَ محمولاً هَواه مع الأخسّ الأخسِّ ؛
واشترائي العراقَ خطّةَ غبنٍ ، بعد بيعي الشآمَ بيعةَ وكسٍ[٥] .
لا ترُزْني ، مَزاولاً لاختباري ، عندَ هذي ، البلوى، فتُنكرَ مَسّي[٦] !
وقديماً عهِدتَني ذا هِناتٍ آبياتٍ ، على الدّنيّاتِ، شُمسِ[٧] .

---

١ – الجدا : العطاء . الجبس : اللئيم الرديء . الجبان .

٢ – النكس : عود المريض الى مرضه بعد النقه .

٣ – البلغ : ج. بلغة : يكفي من العيش ولا بفضل . الصبابة : البقية من الشيء . طفف المكيال : نقصه . البخس : الناقص .

٤ – رفه : الذي يرد الماء متى شاء . العلل : الشربُ الثاني . وارد خمس : يرد مرة كل اربعة ايام .

٥ – الغبن : الخديعة في البيع والشراء . الوكس : النقص والخسارة .

٦ – رازه : جرب ما عنده وخبره .

٧ – هنات : ج. هنة : الشيء ، الحالة — الشمس: الصعبات ، الممتنعات .

ولقد رابني نُبوُّ ابن عمّي ، بعدَ لِين من جانبيّه وأُنسِ ؛[1]
واذا ما جُفيتُ ، كنتُ حرِيّاً أن أرى غيرَ مُصبحٍ حيثُ أُمسي.

ارتحاله (١١-١٣)

حضَرت رَحليَ الهمومُ ، فوجّهتُ إلى ابيضِ المدائنِ عَنسي ؛[2]
اتسلّى عن الحُظوظِ ، وآسى لمحلٍ من آلِ ساسانَ درَسِ ؛[3]
ذكّرتنيهمُ الخطوبُ التّوالي ، ولقد تُذكِرُ الخطوبُ وتُنسي ؛

وصف القصر (١٤-١٨)

وهمُ خافضونَ في ظِلّ عالٍ ، مُشرِفٍ ، يحسِرُ العيونَ ويُخسي ،[4]
مُغلَقٍ بابُهُ ، على جبلِ القَبقِ ، إلى دارتي خِلاطٍ ومَكسِ .[5]
حِللٌ لم تكن ، كأطلالِ سُعدى ، في قِفارٍ من البَسابسِ مُلسِ ؛[6]
ومَساعٍ ، لولا المحاباةُ منّي ، لم تُطِقها مَسعاةُ عَنسٍ وعَبسِ ؛[7]
نقلَ الدّهرُ عهدَهنّ منَ الجِدّةِ ، حتى غدَون أنضاءَ لُبسِ ؛[8]

---

١ – نبو : جفاء .
٢ – حضرت رحلي : جعلته حاضراً مهيأ للرحيل . أبيض المدائن : احد قصور ايوان كسرى . والمدائن : سميت بالجمع لكبرها . عنسي : ناقتي
٣ – آل ساسان : ملوك فارس من نسل اردشير ، حفيد ساسان ، مؤسس الدولة الساسانية سنة ٢٢٣ م . درس : بال .
٤ – خافضون : عائشون برفاه ودعة . يحسر : يعيي . يخسي : يكل البصر ويضعفه .
٥ – دارتي خلاط ومكس : مكانان . والدارة كل ارض واسعة بين جبال .
٦ – الحلل : ج. حلة : المحلة . البسابس : ج. البسبس : القفر الخالي . ملس : ج. ملساء : الفلاة ليس فيها نبات .
٧ – المساعي : ج. المسعاة : المكرمة والمعلاة . عنس : قبيلة قحطانية من اليمن . عبس : قبلة عدنانية من نجد .
٨ – انضاء : ج. نضو. المهزول . اللبس : الاختلاط والاشكال . يقول : ان تلك الحلل والمساعي بليت حتى التبست حقيقتها على الناظر اليها. فهو لا يكاد يعرفها .

وصف الجرماز (١٩-٢١)

فكأنّ الجرمازَ ، من عدمِ الأُنسِ ، وإخلاقه . بنيّةُ رَمسٍ ،[١]
لو ، تراه ، علمتَ أنّ اللّيالي جعلَت فيه ، مأتماً بعدَ عُرسِ .
وهوَ يُنبيك عن عجائبِ قومٍ لا يُشابُ البيانُ فيهم بلَبسِ .[٢]

صورة انطاكية (٢٢-٢٨)

فإذا ما رأيتَ صورةَ أنطاكيّةَ ، ارتعتَ بين رومٍ وفُرسِ .
والمنايا مواثلٌ ، وأنوشروان يُزجي الصّفوفَ تحتَ الدرَفسِ ،[٣]
في اخضرارٍ من اللّباس ، على أصفرَ ، يختالُ في صَبيغةِ وَرْسِ ،[٤]
وعراكُ الرّجالِ ، بينَ يديه ، في خُفوتٍ منهم وإغماضِ جَرسِ ،[٥]
من مُشيحٍ ، يهوي بعاملِ رُمحٍ ، ومُليحٍ من السّنانِ بتُرسِ ؛[٦]
تصفُ العينُ أنّهم جِدُّ أحياءٍ ، لهم ، بينَهم ، إشارةُ خُرسِ ؛
يَغتلي فيهمُ ارتيابي ، حتّى تتقرّاهمُ يداي بلَمسِ .[٧]

الخمرة (٢٩-٣٤)

قد سقاني ، ولم يُصرّد ، أبو الغَوثِ ، على العسكرَينِ ، شُربةَ خلسِ ؛[٨]

---

١ – الجرماز : احد قصور الايوان . إخلاقه : بلاه .
٢ – اللبس واللبس : الاشكال والابهام . يريد أن آثار الايوان تنبئك عن عجائب قوم بكلام واضح لا لبس فيه .
٣ – يزجي : يسوق . الدرفس : العلم الكبير .
٤ – يختال : يتبختر كبراً . الورس : نبات اصفر يصبغ به . وقيل صبغ احمر .
٥ – الخفوت : السكوت . الجرس : الصوت الخفي .
٦ – المقبل اليك والمانع لما وراء ظهره . عامل الرمح : صدره ، المليح : المحاذر خوفاً .
٧ – يغتلي : يعظم . تتقراهم : تتبعم .
٨ – يصرد : يسقي دون الري . ابو الغوث : ابن البحتري . الخلس : المختلسة ، السريعة .

مِن مُدامٍ ، تقولُها هيَ نجمٌ ، أضوأُ اللّيلِ ، او مُجاجةُ شَمسِ ، [١]
وتَراها ، إذا أجدّت سُروراً وارتياحاً للشّاربِ المُتحسّي ، [٢]
أُفرِغت في الزُّجاجِ من كلِّ قلبٍ ، فهيَ محبوبةٌ إلى كلِّ نفسِ ؛
وتوهّمتُ أن كسرى أبَرْويز مُعاطيَّ ، والبَلَهبَذَ أُنسي . [٣]
حُلُمٌ مُسبِقٌ على الشكِّ عَيني ، أم أمانٍ غيّرنَ ظنّي وحَدسي ؟

وصف الايوان (٣٥-٤٤)

وكأنَّ الإيوانَ من عَجبِ الصَّنعةِ ، جَوبٌ في جَنبِ أرعنَ جِلْسِ ؛ [٤]
يُتظنّى ، من الكآبة ، إن يبدو لعينَي مُصبِّحٍ أو مُمسّي ، [٥]
مُزعَجاً بالفِراقِ عن أُنسِ إلفٍ ، عزَّ ، او مُرهَقاً بتطليقِ عِرسِ .
عكسَت حظَّه اللّيالي ، وباتَ المُشتري فيه ، وهو كوكبُ نحسِ ؛ [٦]
فهو يُبدي تجلُّداً ، وعليه كَلكَلٌ من كَلاكِلِ الدّهرِ مُرسِ ؛ [٧]
لم يَعِبه أن بُزّ من بُسُطِ الدّيباجِ ، واستُلَّ من سُتورِ الدِّمقسِ ؛ [٨]
مُشمخِرٌ ، تعلو له شُرُفاتٌ رُفِعَت في رُؤوسِ رَضوى وقُدسِ ، [٩]

---

١ – تقولها : تظنها ، تحسبها . المجاجة : العصارة ، واراد بمجاجة الشمس اشعتها .
٢ – من تحسى الشراب شربه شيئاً بعد شيء .
٣ – البلهبذ : من كبار المغنين عند الفرس .
٤ – الجوب : الترس . الارعن : الاحمق . الجلس : الغليظ الاحمق . يشبه الايوان في استدارته ، وقيامه في جنب بناء عظيم ، بترس على جنب رجل غليظ احمق .
٥ – يتظنى : يعمل فيه الظن ، يحسب .
٦ – المشتري : نجم ، وهو ما يسمى عند الاوروبيين جوبيتر . ويسميه الفرس برجيس ، وطالع برجه سعد عند الاقدمين .
٨ – كلكل : صدر . مرس : ثابت . سلب . استل : أخرج وعري .
٨ – بز : سلب . استل : أخرج وعري . الدمقس : الحرير الابيض .
٩ – مشمخر : طويل ، عال . الشرفات : مثلثات تبنى متقاربة في اعلى القصر ، واحدتها شرفة . رضوى : جبل بالمدينة . قدس : جبل ، وهو قدس الاسود وقدس الابيض .

لابساتٌ من البَياض ، فما تُبصِرُ منها ، إلاّ فلائلَ بُرسِ ؛[1]
ليسَ يُدرى ! أصُنعُ إنسٍ لِجنٍّ ، سكَنوه ، أم صُنعُ جِنٍّ لإِنسِ ؟
غيرَ أني أراه يَشهَدُ أن لم يَكُ بانيه ، في الملوكِ ، بنِكسِ .[2]

رؤيا الخيال (٤٥-٤٩)

فكأني أرى المراتبَ والقومَ ، إذا ما بلَغتُ آخرَ حِسّي ؛
وكأنّ الوُفودَ ضاحينَ حَسرى من وقوفٍ ، خلفَ الزِّحام ، وخُنسِ ؛[3]
وكأنّ القِيانَ ، وسْطَ المقاصير ، يُرَجِّحنَ بين حُوٍّ ولُعسِ ؛[4]
وكأنّ اللِّقاءَ أوّلُ من أمسِ ، ووَشْكَ الفراقِ أوّلُ أمسِ ؛

خواطر (٤٩-٥٥)

عمَرَت للسُّرورِ دَهراً فصارَت ، للتعزّي ، رباعُهم ، والتأسّي !
فلَها أن أُعينَها بدموعٍ موقَفاتٍ على الصَّبابةِ ، حُبسِ . .
ذاكَ عندي ، وليستِ الدّارُ داري ، باقترابٍ منها ؛ ولا الجنسُ جنسي ؛
غير نُعمى لأهلِها عند اهلي ، غرَسوا ، من ذكائِها ، خيرَ غَرسِ ؛[5]
أيّدوا مُلكنا ، وشَدّوا قُواه بكُماةٍ ، تحتَ السَّنَوَّرِ ، حُمسِ ،[6]

---

١ – فلائل : ج. فليلة . الشعر المجتمع . البرس : القطن .
٢ – النكس : المقصر عن غاية المجد والكرم .
٣ – ضاحين : بارزين للشمس . حسرى : متلهفين ، معيين ، واحدها حسير . خنس : متأخرين .
٤ – يرجحن : من رجحه : أماله بالأرجوحة . الحو : ج. حواء : السمراء الشفة . لعس : ج. لعساء : التي في شفتها سواد .
٥ – الذكاء : تمام الشيء ، وارد هنا تمام النعمى .
٦ – الكماة : ج. الكمي وهو الشجاع اللابس السلاح .

وأعانوا على كتائبِ أرياطَ بطَعنٍ على النُّحورِ ، ودَعسِ.[1]
وأراني ، من بعدُ ، أكلَفُ بالأشرافِ طرّاً ، من كل سِنخٍ وإسٍّ [2]

العوامل المؤثِّرة في شخصيَّته وشعره :

ولد البحتري في منبج قرب حلب سنة ٢٠٤ هـ ونشأ فيها نشأة عربيّة خالصة ، ثم اتّصل بأبي تمّام وتتلمذ عليه ، دون أن يتخرّج على مذهبه . قدم بغداد لعهد الخليفة الواثق ، فامتدح وزيره ابن الزّيات وأخذ يتصل بكبار رجال الدّولة حتى غدا منذ عهد المتوكّل شاعر البلاط الرّسمي لمدّة أربعين سنة ، يمدح الخلفاء ويدوّن حروبهم مع الثّائرين أو الفاتحين عليهم . ولا يعدو ديوانه أن يكون مجموعة من المدائح للخلفاء والوزراء والكتّاب . ولقد أثرى واقتنى الضّياع وقيل إنّه كان يمشي في قافلة من عبيده . واشتهر بأنه أحب امرأة تدعى علوة ، نظم فيها غزلاً كثيراً .

وهكذا ، فإن أهمّ العوامل الظاهرة المؤثّرة في شخصيّته وشعره ، كانت ثلاثة :

١ ـ **نشأته البدويّة** : الخالصة التي رفدته بطبائع البادية وأكسبته خصائصها وتقاليدها ولغتها ، فضلاً عن المأثور من شعرها . ومع أنه اختلف ، فيما بعد ، إلى البلاط ، فإنّه لم يكد ينزع عن تلك النّزعة ، بل نراها تطبع شعره وتتسرّب إلى معانيه وصوره وألفاظه .

٢ ـ **قيامه في البلاط** : ولقد كان قيامه في البلاط سبيلاً له إلى التعرّف على مناعم الحضارة في دورها وقصورها وتقاليدها وعاداتها ، فوقف منها موقف المندهش ، المصعوق ، يمثل ذلك في شعر يترجّح بين البداوة والحضارة في موضوعه ، وان كان أسلوبه قد ظلّ أشدّ ميلاً إلى الأولى .

---

١ ـ ارياط : قائد جيش الحبش . الدعس : الوطء الشديد والطعن بالرمح .
٢ ـ السنخ : الأصل . الاس : مبتدأ الشيء .

٣ ـ **حبُّه لعلوة** : وقد حمل منه الحنين والعذاب والندم ، مما أذاب مكامن العاطفة في نفسه ، وجعل شعره يدنو إلى الوجدانيّة .

باعث النّظم :

غلبت على شعر البحتري نزعة التكسب والاستجداء، وربما رأيناه يحمل نفسه على مدح الذين يراهم دونه . لقد كان يخادع الممدوحين ، ويخادع نفسه، أحياناً كثيرة، في سبيل المال . وعندما بلغ سنّ الكهولة ، شعر ان العمر قد تجاوزه ، وانه وقف امام جدار الزمن، وطفق يفكر بماضيه، وتجارة آماله، فاذا هو ينعاها ، ويدرك ان ما حققه، ليس فيه شيء من يقين السعادة . ولقد اعتراه الاسى ، الاسى المبهم الذي يفيض فيضاً من اعماق النفس ويستبدُّ بها دون ان تدري كنهه ، أو تقوى على التّحرر منه . أما في الظاهر ، فإن الشاعر نَمّا قصيدته إلى خلافه مع ابن عمه . إلا ان هذا السبب ، هو، في الواقع ، السبب الأقل أهمية، لأنه مهما اشتد الخلاف بين الشاعر وابن عمه، فانه يستحيل أن يوري لديه ما نشهد خلال وصفه لإيوان كسرى من شعور حاد بالقنوط والبؤس ، ونعي لمصير الانسان في الوجود .

وهكذا فان البحتري اتجه إلى مدائن كسرى مترّوحاً من همومه ، واصفاً الاطلال بدافع ذاتي داخلي ، لا طلباً لرضى خليفة أو أمير ، ولا مجاراة لاسلوب القدماء بل كانت قصيدته غناءً وتأملاً واعترافاً بما يخطر له او يعانيه .

عرض المضمون :

أوّلا ـ **مقدّمة في الشكوى** : (١-١٠) تناول فيها المعاني التالية :

ترفعه عن الذُّل وصيانته لنفسه عن الدّنس وقبول منّة اللّؤماء والأدنياء .

صموده لمصائب الدّهر التي تُخني عليه وتسعى إلى اتعاسه وهزيمته .

ـ**شكواه** من الحرمان والضّيق وظلم الأيّام الّتي تضنُّ عليه ولا تؤاتيه ، وتدعه يعاني الظمأ إلى تحقيق الأماني ، فيما هي تبذل للاخرين وتُنعم عليهم .

- **اعتقاده** بان الزّمان يمالىء الأخسّاء اللّئام على الكرام ، فيميل إليهم ويؤدّي لهم ويمني الشّرفاء باليأس والفشل .
- **تندّمه** على الرّحيل من الشام إلى العراق ، ونعيه للخسارة الّتي لحقت به .
- **إباءه** للدّنيّة وثورته على من يذلّونه .
- **تريّبه** من جفاء ابن عمّه له ، بعد ملاينة ومودّة .
- **إرتحاله** عن مواطن الذلّ والهوان .

ثانياً — التّصريح بسبب ارتحاله : (١١-١٣) وهو يذكر ، فضلاً عمّا تقدّم ، ثلاثة أسباب :

- **تراكم** الهموم على نفسه ، ويأسه .
- **طلبه** للتروّح والسّلوى ، عمّا اعتراه من نكد وخسارة .
- **تذكّره** للسّاسانيّين بتأثير الخطوب الّتي توالت عليه .

ثالثاً — **وصف القصر** : (١٤-١٨) ، يصفه :

- **بالعلوّ** الشّاهق الّذي يكسف العيون ويمنعها من مشاهدة ما دونه .
- **بقيامه** على جبل القبق ، إلى جنب داريّ خلاط ومكس .
- **بتفوّقه** وعظمته على أطلال العرب .
- **بتفوّق** أصحابه في أمجادهم على أمجاد العرب .
- **بتهدّمه** والتباس اشكاله واختلاطها .

رابعاً — **وصف الجرماز** : (١٩-٢١) :

- يُشبّهه **بالرّمس** لوحشته وتهدّمه .
- يتراءى له فيه **مأتم** ، بعد أن كان في حالة من التّعيم .
- يتمثّل له فيه **عجائب** أصحابه الظّاهرة للعيان .

خامساً – **صورة انطاكية : (٢٢-٢٨) :**

– يعيّن فيها فريقي القتال وقائد الفرس .
– يتمثّل حومة الوغى .
– يحدّد ألوان اللّباس الذي يرتديه المقاتلون .
– يشير إلى خفوت أصوات المقاتلين .
– يرسم صورة القتال في الرّمح والسّنان والترس .
– يتوهمُ أنهم أحياءٌ فعلاً ، فيتلمّس الرسم تحرّياً عن حقيقتهم .

سادساً – **احتساؤه للخمرة : (٢٩-٣٤) :** وفيه يقول :

– إنه شربها اختلاساً ، حتّى ارتوى .
– إنها تراءت له كالنّجم أو كالشمس في تألّقها .
– إنها اجدته لذة وسلوى وأنها طيبة ، أثيرة .
– إنها فكّت عقال خياله فتوهّم إن كسرى يعاطيه وان كبار مغنّي الفرس يغنونه وينادمونه .
– إنها خلّفته في حيرة لا يعرف إذا كان يقوم في حلم أو في حقيقة .

سابعاً – **وصف الإيوان (٣٥-٤٤) :**

– يقرنه في استدارته وقيامه إلى جنب بناء عظيم بترس على جنب امرىءأحمق، عظيم الهامة .
– يتوهّم أنه حزين لفراق إلفه أو هجر حبيبته .
– يتراءى له فيه نجم النّحس والخراب .
ثم يقول :
– إنه يتجلّد ويصمد لنوائب الدّهر .
– إنه شامخ ، مرتفع الشرفات ، بالرغم من أنّه عار من أثاثه الفاخر .
– إنّ البياض يغشاه ، جميعاً ، فلا يبدو شيء من دونها .

ـإن أمره يلتبس فلا يدري من بناه ، الجنُّ أم الأُنس .
ـإنَّ بانيه كان من الرِّجال العظام .

ثامناً – **رؤيا الخيال** : (٤٥-٤٩) : تتراءى فيها :

ـالمراتب والوفود والزّحام .
ـالقيان يتأودّن في سيرهن خلاله .
ـأن اللّقاء واجتماع الشَّمل كان قريب العهد .

تاسعاً – **خواطر** : (٤٩-٥٥) يقول :

ـإن تلك الرُّبوع أصبحت مرتعاً للبؤس بعد الفرح .
ـإن دموعه تنهمر حزناً عليها .
ـإنَّه يصدر ، في ذلك ، عن نزعة إنسانيّة لا تنظر إلى القوم والجنس .
ـإنه يقرُّ بجميل الفرس الّذين أيّدوا ملك العرب .
ـإنه لا يزال يميل إلى الكرام الشرفاء من كُلّ جنس ونوع .

تحليل المضمون :

مقدمة في الشكوى : (١-١٠) :

١ – **ظلم الدّهر** : يشكو البحتري في هذا المطلع من الذلّ الذي لحق به ويقف موقف صمود ورفض إذ باتت نفسه ترفض حالة الاستجداء ، يسخو عليه بها الجبناء واللُّؤماء. ولطالما عانى الشَّاعر من التملُّق في مدحه ، يسبغه على من هم دونه ويؤدّي لهم فيه شهادة زور وبهتان ، مستدرّاً لنوالهم . ولقد عثر على كرامته ، فجأة ، في هذا المطلع ، وشعر بالخزي والعار ، إذ لم تخمُد فيه نخوته الإعرابيَّة وصراحته البدويّة ، وقد وفد إلى الحاضرة ، فاتّجر بتجارة الكذب والنِّفاق وآثر بالزُّور والدَّجل . ففي قوله :

صنت نفسي عمّا يدنّس نفسي وترفّعت عن جدا كلّ جبس

نشعر بالحزن والمرارة والنَّدم ، وبحالة من الثَّورة والصُّمود ، إذ يبدو أنَّه عازم على تبديل موقفه وصيانة كرامته عن الاذلاء . واذا كان عطاء الكريم مستساغاً ، فان عطاء اللَّئيم منَّة ومذلَّة . وكأن البحتري يستعرض في هذا البيت ماضيه ، فيجد أنه ربح في تجارة المال وخسر في تجارة الكرامة ، فحزن وتندَّم .

وهذه الحالة من القنوط الملازم بَعَثَتْ في نفسه التشاؤم ، فخيِّل اليه ان الدَّهر يتعمَّد اذلاله واتعاسه وإصابته بالفشل :

وتماسكت حين زعزعني الدَّهر التماسا منه لتعسي ونكسي

فالدَّهر يُخني عليه ويذلُّه ، وهو يصمد ويتماسك . الحياة تضطهده وهو يأنف من اضطهادها ، ويقيم على كرامته ومناعته . وفي هذا البيت يطالعنا البحتري بشعور الضَّحيَّة . فالعداوة ليست بينه وبين النَّاس ، بل بينه وبين الدَّهر . وتحت وطأة هذا الشعور بالتهالك ، يخيِّل إليه أنَّه معدم ، محروم :

بُلَغ من صبابة العيش عندي طفَّفَتْها الأيَّام تَطْفِيف بخس

وبقايا العيش هنا ، لا تعني المأكل والمشرب والمسكن والملبس بل تعني العمر وهناءته وكرامته ، وهو يراها تتضاءل بين يديه وتذوب ، فكأنه أصيب بالهرم أو أشرف عليه . وليست « الأيَّام » ، هنا ، سوى تكرار للفظة « الدَّهر » في البيت السَّابق وقد كرَّر التعبير عن شعوره بالإضطهاد والظُّلم ، الا ان ذلك الشُّعور استحال إلى نوع من الهلاك والاحتضار . إنه موشك أن يفقد عيشه ، أي مبرِّر وجوده ، متردِّياً في هاوية اليأس .

٢ ـ **الحرمان** : ويستعير في البيت الثَّالث صورة الماء بين التروِّي والظَّمأ ، للتعبير عن السَّعادة والتَّعاسة ، والرِّضى والحرمان ، فيقول :

وبعيد ما بين وارد رفه علل شربه ، ووارد خمس

أي أنَّ من يحتسي الماء ، ساعة يشاء ، ليس كمن يحرم منه ولا يرد إلا بعد خمسة

أيْم من الظمأ. ومؤدّى المعنى أنّ من ينال ما يريد، ساعة يريد، ليس كمن يُحرم ويصدّ ولا ينال مبتغاه إلاّ بعد معاناة الصّبر والعذاب .

وقد يُفصح هذا البيت عن شيء من الحسد لنعمة الآخرين ، إلا أن الطّابع الأعمّ لذلك كلّه هو طابع الشّؤم والفشل والخسارة والاضطهاد . فالدّهر يروي من يشاء ويُصلي من يشاء بحرّ الظّمأ ، ولا تسنح للبحتري إلا بلغة أو علّة من دون الآخرين :

فكأن الزّمان أصبح محمولاً هواه ، مع الأخسّ الأخسّ

وهذا البيت شديدالصّلة بالبيت الأوّل اذ انساق الشّاعر، إثره، إلى الاعتقاد بان اضطراره إلى استجداء الاخسّاء هو تحقيق لارادة القدر في إذلال الحرّ والشّريف . وهنا تبرز لنا صورة مضمرة عن واقع العَصر ، حيث كَثُرَت الدّسائس واستشرى النّفاق ، ولم يعد يرجح ويشيل الا المخادعون ، الفاقدو الكرامة ، والماكرون . فأعلى القوم هو أشدّهم مكراً واحتيالاً .

والبحتري يداني في هذه التجربة ابن الرّومي بقوله ، ناعياً على الشّرطة والتجّار نعيمهم :

لم أكن دون مالكي هذه الأملاك لو أنصف الزّمان المُحابي

أو قوله :

وكذاك الدّنيا الدّنيّة قدراً تتصدّى لألأم الحطّاب

٣ ــ **خسارة الارتحال** : وقد كان من ظلم الدّهر له أن جعله ينزح من الشّام إلى العراق :

واشترائي العراق خطة غبن بعد بيْعي الشآم بيْعة وكْس

فالدّهر لم يصبه بكرامته ورزقه وسعادته وحسب ، بل إنه أصابه بوطنه ومقامه ، إذ أزعجه عنه ، مُخلّفاً ، إثره ، الشام والخسارة والنّدم . والشّاعر يبدو ، في ذلك

كلّه ، وكأنه ساخط سخطاً عاماً على المقام الّذي يقطنه والنّاس الّذين يعايشهم والحياة الكؤود الّتي تسيّرُ الأقدار بما يرفع الوضيع ويُذِلُّ الرّفيع .

٤ ـ **حالة اللّبس** : وفي معاناته لظلم القدر وهوان النّفس والغربة والتفرّد ، تلتبس عليه الأمور وتضلُّ حكمة الحياة ، فيخبط خبطاً ويكاد أن يصيبه مسٌّ :

لا ترزني ، مزاولاً لاختباري عند هذي البلوى ، فتنكر مسّي

لقد شارف على الجنون والهلاك وعميت عليه سبل النجاة.وقد كان المس ذروة معاناته لليأس والشّؤم والاضطهاد .

٥ ـ **نبوُّ ابن عمّه عنه** : وربّما تضاعف يأسه من نبوّ ابن عمّه وخلافه معه ، فكأنّه هو يتحامل عليه كسائر النّاس أو كالدّهر :

ولقد رابني نبوُّ ابن عمّي بعد لين من جانبيه وأُنس .
وإذا ما جُفيتُ كنت حريّاً أن أرى غير مُصْبح حيث أُمْسي

لقد تبدّل عليه ابن عمّه ، وبعد أن كان يأنس به ، غدا ينْفر منه ، وبعد أن كان سبباً للسّعادة ، غدا سبباً للتعاسة ، مما ساق الشّاعر إلى الارتحال عنه . فهو يأبى الهوان والذل ولا يقيم إلا في مقام الإباء والرِّفعة .

وهكذا ، أفصح الشّاعر في المقطع الأوّل عن حالة من الترجح بين اليأس والخذلان والثورة والصُّمود ، مسيئاً الظّن في القريب والغريب والحياة وحكمتها .

سبب ارتحاله: (١١-١٣) : تلك كانت حالة الشّاعر ، عندما عزم على زيارة المدائن الكسرويّة . لقد كان عازماً على الترّوح من همومه الكثيرة والانشغال عنها بالأسفار ، وقد ذكّرته بهم الخطوب المتوالية الّتي أخنت عليه . وبعد ، فلم تفكرّ الشّاعر بخرائب الأكاسرة ، تحت وطأة الهموم ، ولم ارتحل إليها من دون سواها ؟.

لقد كان الرّومنسيُّون وعلى رأسهم بيرون ، يتغنَّون بالأطلال ويزورون الآثار

القديمة ويصفونها. وهي نزعة انسانيّة عامّة يتّعظ فيها الانسان بعظة الزّوال والتغيُّر ويتحقّق من أن السّعادة ليبت إلا طيفاً موليّاً ووهما يتوهمه الانسان . والبحتري شطر وجهه إلى تلك الخرائب طلباً للعزاء عن همومه بما نزل فيمن يفوقونه قوّةً وجبروتاً . لقد أدرك الأكاسرة ذروة الجاه والسّعادة والغنى والقوّة، فمالأتهم وآتتهم الحياة ، لكنها ما أعطت إلا لتستردّ ولم تُنعم إلا لتسلب النّعمة ، ولم تدعهم يبنون القصور الشّاهقة ، إلا ليتعاظم انهيارهم من أعلاها . فقدر الشّقاء والفشل كتب للنّاس ، أجمعين ، مهما سمَتْ مراتبهم وتعاظمت قوّتهم . ذلك هو وجه العزاء ، إنه في مقارنة المصيبة الخاصة بالمصيبة الكبرى التي تعمُّ ابناء الحياة ، فلا يعود المرءُ يشعر أنّه منفرد ، معزول ، خصّ بظلم لم ينؤ دونه سواه . ولقد توسّل الشّاعر لذلك ألفاظاً ذات دلالة مباشرة في قوله : « حضرت رحلي الهموم » « أتسلّى » « ذكّرتنيهم الخُطُوب » .

أما قوله : « ولقد تُذكر الخطوبُ وتُنْسي »،فهو نوع من الحكمة الوجدانيّة الصّائبة . فصاحب الهموم يغفل عن كثير ممّا يشغله ويتذكّر ما يضاعفها ويذكي أوارها . فالهموم كالذئاب ، لا تفد منفردة بل قطعانا ، كما مثّل ذلك الشنفرى بقوله :

وإلف هموم لا تزال تعوده عياداً ، كحمّى الرّبع أو هي أثقل
إذا وردت أصدرتها ثم إنها تثُوب ، فتأتي من تُحيت ومن علُ

وصف القصْر : (١٤-١٨) : ويصف البحتري القصر الّذي طالعه في تلك الدّيار ، فإذا هو « عال ، مشرف ، يحْسِرُ العيُون ويُخْسِيها » . هذه هي الصُّورة العامّة التي وقعت في روع الشّاعر منه ، لا تخصيص فيها ولا تجزيء . وهي صورة متمثّلة في عيني بدائي لا يزال يتروّع أمام أعجوبة الحضارة . ولقد صعق واندهش لعلوّ القصر ، إذ أنه لم يألف في حياته الأولى إلا الخيم والأحواض ولم يكد يُطِلُّ على هذا البناء الهائل حتى صرعه علوُّه الشاهق غير الأليف .

ومن هذه النظرة الايحائية العامة ينزع الشّاعر إلى بعض التخصيص بقوله :

مُغْلق بابه على جبل القبق إلى دارَتْي خلاط ومكس

وذكره للباب المغلق وما يحيط به من دور ينمّ عن الانحدار إلى التفاصيل ، ولكنّه يعبّر ، في آن معاً ، عن خلوّه ووحشته . فالباب اذا أُغلق في القصر ، كان القَصْر فارغاً أو مهجوراً . وفي اشارته إلى دارَتي « خلاط ومكس » قرن الملاحظة الجزئيّة إلى الواقعيّة شبه العلميّة إذ عيّن المكان باسمه الّذي عرف به .

ولقد أثاره منظر القصر ، فطرأ له أن يقارن بَيْنه وبين واقع العرب في الصحراء المقفرة :

حلل لم تكن كأطلال سُعْدى في قفار من البَسَابس مُلْس

ومساع لولا المحاباة مني لم تُطِقْها مسعاة عَنْس وَعبْس

ولعلّه لم يقتصر في مقارنته على القصر والخيمة ، بل تعدّى ذلك إلى البيئة العربيّة بأكملها ، فبدت له البيئة الفارسيّة متحضّرة تقيم في رياض غنـاء وخضرة غامرة ، فيما كان العرب يحيون على الرّمال القاحلة المجدبة . ومن تلك المقابلة يَخْلص إلى أن العرب لم يسعوا مساعي الفرس ولم يفروا فريهم وأنهم متخلّفون عنهم في الجدّ والكفاح .

ومع ذلك كلّه ، فإنّ الدّهر أتى على معالم تلك الدّيار.فهي، وان كانت أعظم من الأطلال العربيّة واكثر عمراناً ، لم تَنْجُ من غائلة الزّمان والتّغيّر :

نقل الدّهر عهدهن من الجدّة ، حتّى غدون أنضاء لُبْس

وصف الجرماز وطبائعه : (١٩-٢١)

ان شكل الجرماز ، وما يشتمل عليه من زخارف ، واقسام وقاعات ، ان ذلك ، جميعا ، لا يظهر ، وانما نعرف ان البناء متهدم ، موحش ، لان الشاعر شبّهه بالمقبرة ، ورأى انه يعيش في مأتم دائم ، بعد ان كان يحيا في فرحة دائمة. هكذا ، فان البحتري نأى ايّما نأي عمّا شهدناه في شعر امرىء القيس والنابغة.فهو لا يكتفي بنقل

الظاهرة ، وتجزئيها تجزيئاً كلياً، بل يحاول أن يستقرىء المعنى الذي يختبىء وراءها . فالجرماز لم يعد جرمازاً ، بل معنى او رمزاً، او حرفاً ينبغي للشاعر ان ينفذ إلى قلبه. لقد رأى الجرماز ،وهو مُتهدِّم، فاستدرك معناه، وغشيه بالشعور الانساني، فتراءى له ان ثمة مأتماً غير منظور يَنُوحُ وَيُعْوِلُ خلال تلك الاعمدة . والمأتم ، بالاضافة إلى العرس ، شيئان تجريديان ، لا يبصران بالعين المجردة ، وانما يتراءيان في الخيال ، او يفترضان في الذهن . وهذا الامر هو مظهر من مظاهر الوجدانيـــة التي ابتعد بها البحتري عن النسخ في الوصف النقلي .

صورة انطاكية (٢٢-٢٨) : ان صورة انطاكية هي مشهد ظهر على احد الجدران في قصر الجرماز ،أو هي جزءٌ منه، كما ان الجرماز جزء من المدائن. وهذا يؤكد ما أسلفنا الحديث عنه من انحدار وتتطور في وصفه ، ونزوع بسببيةّ غير منظورة ، قائمة. فهو يتحدث عن الجرماز، ثم يلمُّ بصورة انطاكية ، ولا يتجاوزمن الواحدة إلى الأخرى بصورة مفاجئة ، كما كنا نرى في وصف امرىء القيس وسائر الجاهليين، بل على العكس ، فهو لا يُلِمُّ بأمر حتى يستنفده ، ويأتي على جميع وجوه القول فيه ، كما نجد في وصفه لصورة انطاكية (٢٢-٢٨) .

ولعل هذه الفلذة من وصف البحتري تمثل واقعاً مزدوجاً. فاذا ما واجهناها من الناحية الشكلية ، فانها نموذج لذلك الوصف النقلي الذي أبدع فيه الجاهليون . لقد تصدى البحتري لنقل ملامح صورة انطاكية ، اي انه اراد ان ينقل بألفاظ ما رآه على الحائط ، فذكر المقاتلين وأنوشروان والجنود والدرفس والثياب الحمراء والصفراء ، وتحدث أيضاً عن كيفية عراكهم . وهكذا يمكننا ان نستنتج أن البحتري لم يصف وصفاً وجدانياً،وانما وقف أمام الظاهرة بعينيه كامرىء القيس . الا انه يختلف عن هؤلاء بان وقوفه امام الظواهر ، كان مقيداً منظوماً ، او بالآحرى متسلسلاً يتدرج من فكرة إلى أخرى ، بينما كان الوصف النقلي عند اولئك يتأثر بالنزوة العارضة ، والتنقل الفجائي . فهو اذ تصدى لوصف الصورة ، ابتدأ اولاً بشكل عام، ذاكراً طرَفي العراك بين الفرس والروم، لكنه ما عتم ان انحدر إلى ذكر ملمح خاص من ملامحها ، فاذا هو العَلَم الذي يظلّل انوشروان .

وهكذا نتحقق ان وقفته امام صورة انطاكية ، اختلفت عن وقفته امام الجرماز ، اذ نظر للاول بعيني خياله ، وخلع عليه من شعوره ، بينما شخص هنا لينقل الملامح ، كما تراها عيناه . وهذا مظهر من مظاهر الواقعية في وصفه ، خاصة في ذكره للباس الأصفر . فالشاعر عندما يصف بوجدانه لا يُعنى باللون الأصفر ، لأن اصفرار اللون او اخضراره ، ليس جوهرياً في الدلالة على شدة احتدام المعركة . فالبطل ذو اللباس الاخضر ليس اقل او اكثر قوة من البطل ذي اللباس الأصفر . والواقع ان الفن، كما اسلفنا، هو تعبير عن جوهر الظاهرة ، اي ان هم البحتري ازاء صورة انطاكية ان ينقل اشتدادها وتسعُّرها ، وكل معنى او اشارة لا يفيد في الدلالة على الاحتدام، يخرج به الشاعر عن طبيعة الفن . الا انه، بالرغم من أنّ ذكر اللون لا علاقة مباشرة له بجوهر الظاهرة ، فانه يبقى ضرورياً ، لان الاخضرار والاصفرار يؤنسان القارىء، ويدعانه يشعر أنه أمام مشهد طبيعي يراه رؤية بعينيه. وأيّاً ما كانت الحال ، فان البحتري ، خلال هذه القصيدة ألمّ بكثير من الجزئيات التي تمثل ما يدعوه البعض بالوصف الحيّ، المتحرّك الذي لا يكتفي بالمَشْهد الشاخص والملامح الثابتة ، بل بالتنفسات والحركات الضئيلة الهاربة . وقد بدا ذلك ، خاصة ، في قوله : « يُزْجي ويهوي » و « يشيح ويُليح » حيث التقط الصورة فيما هي تخطف عبر المَشْهد .

خمرة الوهم : (٢٩-٣٤) : ويعترض البحتري بذكر الخمرة التي احتساها ، او التي سقاه اياها ابنُه ، وكأنه يستطرد بذلك عن الموضوع المباشر . الا ان استحضار الخمرة في ذلك المقام ، تأدّى عن حاجة نفسيّة . ان الخمرة تصحب المرء على الهموم، وتخفّف من وطأتها . وكما انه ارتحل للتروح ، فهو يحتسي الخمرة لمثل ذلك . وهو يستطرد إلى وصف تلك الخمرة ، فيمثلها بالنجم واشعة الشمس ، وهما تشبيهان مأثوران في سنّة الوصف الخمري . ويعرج على تأثيرها ، حتى يتوهم ، إثرئذ ، انه لم يكن يعاطي صاحبه الخمرة ، بل كسرى ذاته ، او يسمع غناء البلهبذ ، اي كبير مغني الفرس . لقد تجرع خمرة الوهم ، وسقط جدار الواقع في نفسه ، فتخيل انه ربيب الملوك . ولئن لم ينفح البحتري كلامه بنفحة عنجهية ، كالاعشى والاخطل ومن اليهما، فقد افاد من المعاني القديمة ، كمثل قول المنخل اليشكري :

ونشربهـــــا ، فتتركنـــا ملوكـــا   وأسدا مـــــا ينهنهـــا اللقـــاء

أو قول الأخطل :

خرجت أجر الذيـــل فيهـــا ، كانني   عليـــك ، أمـــير المؤمنـــين أمـــير

الا ان تجربة البحتري هي اعمق واصدق ، لانه استحضر كسرى ومغنيه بالرؤيا الصادقة المستمدة من الواقع الذي كان يعانيه . لقد سقط الزمن وتوحدت الحال بين الشاعر والملك ، عندما امتطى إليه جناح الاسطورة . ولعله لم يحتس الخمرة فعلا ، بلْ انه توسل ذلك توسلاً نفسياً ، فنياً . والفن ليس تعبيراً عما يقع فعلاً ، في الواقع ، بل انه قد يبدعه ويستحضره .

وصف الإيوان : (٣٥-٤٤) : بعد ان ابتدأ الوصف نقلياً في البيت الأول ، نزع إلى الوجدانية ، فلم يعد الإيوان جماداً ، او طللاً ، بل غدا انساناً مزعجاً بالفراق ، معذّباً بالبراح . وهذا الوصف يمثل لنا الفرق بين الوصف الجاهلي والوصف في شعر البحتري . انه اعمق تحسّساً واوغل في ضمير الاشياء ، اذ اعترى الإيوان وشخّصه ، فاذا هو انسان مُكْمَدُ الوجه ، كانه يعيش في مأساة البعد والبراح . وينبغي ان ننتبه إلى لفظة « يتظنّى » التي تدلُّ على اسلوب البحتري الذي لم يكد يعرف الحلوليّة التامة ، والاتحاد بين ذاته وذات الأشياء . فالشاعر لم ير الإيوان مزعجاً بالفراق بل تظنى له ذلك ، اي انه لبث في طور التشبيه والمقابلة . فلفظة « تظنى » هي مظهر لسلطة العقل والوضوح على تجربة الشاعر ، اذ مهما ابتعد به الخيال ، وجنحتْ به الرؤيا ، تظلُّ قدماه لصيقتين بأرض الواقع . وثمة بونٌ بعيد بين الصور التي يشبّه بها الشاعر تشبيهاً ، والصورة التي يخطف اليها خطفاً ، مزيلاً الحدود بين ذاتَيْ المشبّه والمشبّه به . ولو عرف البحتري حلولية الرمز لكان تجاوز عن هذه اللفظة ، تجاوز عن التخمين والحدس ونفذ إلى رؤية القصر شخصاً متهدماً مخذولاً . وهذا يدلنا على انه لبث يتوسل بالاسلوب الذي كان يتوسّل به الجاهلي ، وهو غالباً التشبيه وما يشخص فيه من مقابلة تُبعد الشاعر عن الانخطاف وتظهر وطأة المعرفة عليه .

الا ان البحتري لا يُعتّم ان يعود إلى التمادي والغلو في الغيب ، حتى يرتقي

بانسانية الإيوان ، فلا يعود مزعجاً بالفراق يعاني البؤس ، بل ينيط به من البطولة ما يجعله مثالاً اعلى للبطولة والصبر الانسانيين :

فهْو يبـــدي تجلّداً وعليــه كلكلٌ مــن كلاكل الدّهرِ مُرسي

لقد جعل البحتري الإيوان من الرواقيين ، فلم يعد منحنياً تحت ثقل الزمن بل غدا يتصبّر ويتجلد، معتصماً بالصمت . وهذا ما يعرف بالتقمص النفسي في الفن ، اذ رأينا في مطـلع القصيدة ان البحتري اتجـه إلى الإيوان ، متشائماً ، يتماسك حيث زعزعه الدهر ، فكأن النفسية التي اعترى بها الإيوان ، هي ذاتها النفسية التي تحدث بها عن نفسه . كما كان البحتري يتماسك ، حين زعزعه الدهر ، فان هذا الإيوان يتماسك ، حين أخنى عليه الدهر بكلكله . هكذا تسربت ورشحت مشاعر الأديب من ضميره وتوحدت أو امتزجت مع الأشياء في الخارج، فلم تعد الأشياء تعبّر عن ذاتها بل عن ذات الشاعر من خلالها. ذلك ان الإيوان لبث متشامخاً، بالرغم من اختلاف الليل والنهار ، كما ان البحتري لبث متماسكاً بالرغم من اختلاف المصائب وتواترها عليه .

الا ان البحتري يعود إلى النزعة التقريرية ، عندما يتحدث عن علو الإيوان وشموخه . إذ يقول :

مُشمْخِرٌ تعلــو له شُرفــاتٌ رُفِعتْ في رُؤُوسِ رضوى وقُدْس

ان تعيين حدود الامكنة . خاصة رضوى وقدس ، يدلّنا ان البحتري كان يتخذ أمراساً من الواقع يربط بها معانيه المجردة وانه ليس ثمة قصائد مادية صرف ، أو قصائد وجدانية صرف ، بل ان القصيدة الواحدة وأحياناً البيت الواحد يترجح بين النقل والوجدانية .

ومهما يكن ، فان البحتري يتصاعـد بمعانيـه ، ويكاد لا يوفي إلى ذروة المعنى ،حتى يوفي، في الآن ذاته ،إلى منتهى ما يمكن ان يقال فيه . لهذا ، فإنه يلتبس في النهاية ، ويقع في الذهول ، فلا يدري اذا كان ذلك الإيوان صنع جن لانس ـ

صنع انس لجن . وقد بلغ بذلك غاية الروعة ، واستوفى الدلالة على عظمة بناء الإيوان ، اذ جعل بُناته جناً ، كما جعل ساكنيه من الجن ، ودخل بذلك إلى الملحمة ، فبدا قصراً ملحمياً ، اكثرْ منه واقعياً .

خلاصة في وصفه : ألمّ البحتري ، خلال هذه القصيدة، بنوعين من الوصف : الوصف النقلي التقريري ، والوصف الوجداني الذي يتجاوز حدود الأشياء ومظاهرها. الا ان هذين النوعين لا يصفوان لديه ، فهو في النقلي ليس جاهلياً ، كما انه في الوجداني ، لا يعرف الحلولية . ففي الأول نشهد لديه من الترابط والتماسك ما لم نكن نشهده في الشعر الجاهلي . وفي الثاني نراه يفترض افتراضاً ، ويتظنى تظنيناً . وهكذا ، فان شعر البحتري في الوصف ، هو كثقافته ، عامة . ليس بدوياً ولا حضرياً ، يترجّح في منزلة بين المنزلتين . لا يبلغ وجدانيه ابن الرومي ، كما لا يرسف في مادية امرىء القيس المسرفة .

رؤيا الخيال : (٤٥-٤٩) ويشيل خيال البحتري ويَنْهض بجناح الرُّؤيا ، مستعيداً ماضي ذلك القصر ، فيبصره ، أبّان مَجْده ، يوم كانت الوفود تؤمه وتحتشد فيه ، ويتمثّل القيان يترجّحن في ساحاته ، كأن الزّمن لم يتجاوزه ويُخْن عليه . لقد انخلع عن حسّه وعن واقعه ، وكالصُّوفي المنجذب شاهد بحدقة خياله ما تقصّر عنه حدقة بصره . لقد اختلطت حواسه وذهل ، فإذا الماضي يطلُّ عليه ، حيّاً سويّاً من بين الأنقاض . والشّاعر في ذلك كانمّا يرفض الزّمن والتغيرّ أو كأنه يُشيح عن العصر ، عن الحاضر ، ليغرق وعيه في الحلم والاسطورة والتّاريخ . إنّه يبتدع سعادته ابتداعاً ويصطنعها اصطناعاً بالوهم . وعبر ذلك كلّه ينازع الشّاعر الزّوال ، دون أن يقوى عليه . فالمراتب من وزراء وقوّاد وجند وعبيد تولّوا وارتحلوا، وكذلك القيان في عزفهن ولهوهنّ امّحت آثارهن الاّ من الظّن . وعند ذاك يدرك الشاعر غاية الشعور بالزّوال ، لأنه يشاهد زوال الاباطرة والملوك والأقوياء والمنتصرين وتهدّم القصور الهائلة المروّعة .

خواطره : (٤٩-٥٥): وكما وقف امرىء القيس على أطلال حبيبته ، منتحباً، باكياً ، يقف البحتري على أطلال القصر ، باكياً، منتحباً، كذلك. فالزّوال واحد أإعترى الخيمة

الهزيلة أم القصر المنيف ، هو الّذي نقلهم من حال السّرور والنّعيم إلى حالٍ من الخراب واليباب .

وكأن العظمة الانسانيّة تطهّر الفرد من قوميّته وعصبيّته وتثيره بالدّهشة والرّوع ، فيعترف بفضل الآخرين وتفوّقهم ، رغم اختلاف الدّار والجنس .

الطبائع الفنية : إذا كان الباعث الأوّل للنّظم في هذه القصيدة يصدر عن العاطفة ، عاطفة الشؤم واليأس والحنين إلى النّزوح والارتحال ، فإنها تجسّدت في اسلوب يترجّح بين الصورة والفكرة ، عبر خيال تمثيلي راءٍ ، حيناً ، وخيال ابداعيٍ خالق ، حيناً آخر ، وذهن يعمد إلى التقرير المنطوي على قليل أو كثير من الغلوّ . وربّما خمدت جذوة الخلق وانطفأت حدقة الخيال ، فلم يجد الشّاعر سبيلاً للنّظم إلا الوصف كما قدمنا .

أ ــ **الصورة** : وهي ذات طبائع متعدّدة ، نقع عليها في مثل قوله :

ــ **وَتماسَكتُ حين زَعْزَعَني الدّهر** : واذا واجهناها من النّاحية الحسيّة ، طالعتنا فيها ملامح الواقعيّة في فعلي : « تماسكت » و « زعزعني » إذ نتمثّل الدّهر وكأنه إنسان قويٌّ يقبض على تلابيب الشّاعر ويهزّه هزّاً عنيفاً ، ليُفقده انضباطه وتوازنه ، فيما هو يصمد له ويثبُت من دونه . أما اذا عرضنا لها من ناحية نفسيّة ، فإنها تنطوي على خاصة التّشخيص ، حيث يتولّى الشّاعر الظّاهرة النّفسيّة كمشهد خارجيّ ، يرمز إلى حالة داخليّة . وبذلك يغدو هذا المشهد تعبيراً عن حالة الخطوب التي تُخني على الانسان وتوشك أن تهزمه ، فيما هو يتقوّى عليها بفعل الارادة والحريّة . فالتماسك هو كناية عن الصّبر والتجلّد والزعزعة هي كناية عن وقع الخطوب . وهذا التعبير الصّوريُّ سما بالتجربة عن التقرير ، وحوّلها إلى ما يشبه الرّؤيا التي تدع الشّاعر يبصر مشاعره وخواطره ، وكأنّها قائمة أمامه .

ــ **بُلَغ من صبابة العيش عندي ، طففتها الأيامتطفيف بخس** : ونقع في هذا البَيْت عَلَى صورة حسيّة نفسيّة ، مثّل بها العيش وكأنه بقايا هزيلة لا تقوم بأود ، ولا تزال الأيام تمعن في أنقاصها . فالصورة تمثيلية غلبت عليها صفة الابداع اذ خلق

الشّاعر لما كان يعانيه من وحشة وضعف وشعور بالتهالك والانتهاء صورة توازنه وتؤديه وتثير في النّفس مثل الحالة التي كان الشّاعر يعانيها . وربّما تراءت عبرها صورة الكأس النّاضبة ، المشرفة على نهايتها ، مع ما يصحب ذلك من شعور بالوحشة والفراغ والتغيّر. إن كأس الحياة أوشكت أن تَنْضب وخوانها كاد أن يفرغ ولم يبق الا الرّحيل . وآية الصورة ، هنا ، أنها تكثّف المشاعر وتعمّقها ولا تدعها تُحَدُّ بحدٍّ .

– **وبعيد ما بين وارد رفه ، علل شربه ووارد خمس** : وهي صورة مستمدّة من البيئة الجاهليّة ومرتبطة بمصير الماء وواقعه فيها ، من جهة ، وحياة الابل ، من جهة ثانية . وقد كان العرب يحبسون الابل في مراعيها خمسة أيام ، ثمّ يَنْتجعون بها الماء . ومؤدّى كلامه أنه ، في يأسه وفشله، كأنه حبس عن ماء الحياة والسعادة، لا يرده حين يطيبُ له ، بل على مشقّة وكبت وحرمان . ولقد أبدع الخيال لذاته صورته فيها، إذ مثّل الحرمان بما يماثله ويوازيه في الواقع ، اي الماء وعسر أو يُسْر أرتياده ، مع ما يصحب ذلك من شعور بالظمأ والارتواء . ولهذه الصورة عمق الكناية الحسيّة في المشهد الّذي أدّته وروعة الايحاء النّفسي فيما تستبطنه من دلالة على الاكراه والحرمان .

– **واشترائي العراق . . . بعد بيعي الشام** : وقد استعار للرّحيل معنى الشّراء والبيع ، لما كان يؤمله فيه من ربح النّجاح والسعادة وما كان ينأى عنه من تعاسة وفشل وخسارة .

– **لا ترزني** : وهي صورة لفظيّة مستمدّة من الواقع حيث يراز الشيء ليختبر وزنه أو ما إليه .

. **وقديماً عهدتني ذا هنات ، آبيات على الدّنيات شُمْس**: والصورة هنا تشخصيّة إد نسب الإباء إلى الهنات ، فكأنها تنطوي على الرّفض والصمود كنفس الشّاعر ، او أنها هي نفس الشّاعر ذاتها .

ـ **أن أرى غير مُصبح حيث أمسي** : وتقع الصُّورة هنا فيما تكنَّى به عن الارتحال بالإصباح والإمساء .

ـ **حضرت رحلي الهموم**: وقد شخَّص الهموم ونسب اليها الحضور،وهو من طبائع الإنسان . وتغلب على هذه الصّور طبائع الاستعارة وهي أداة بيانيَّة تسمو بطبيعتها على التشبيه والتقرير ، جميعا . وهناك صورة غلبت عليها النَّزعة التشبيهيَّة ، مثال ذلك :

ـ **حلل لم تكن كأطلال سعدى « في قفار من البسابس ، ملس** : والمعنى يقتبس ويتأدّى ، هنا ، من المقابلة بين اطلال الاكاسرة التي توحي بالعظمة وأطلال العرب التي توحي بالفقر والهزال والقفر .

ـ **وكأن الجرماز من عدم الإنس واخلاقه بنية رمس** : ولقد استكمل التشبيه في هذا البيت عناصره كلّها من مشبّه وهو الجرماز ومشبَّه به وهو بنيَّة الرمس ووجه الشَّبه ، وهو عدم الإنس والإخلاق واداة تشبيه كأن . الا أنه انتحى فيه نحواً نفسيّاً .

ـ **لو تراه علمت أن الليالي جعلت فيه مأتماً بعد عرس** : والصورة ترجّح هنا بين التشبيه والاستعارة في لفظتي « مأتم وعرس » .

ـ **من مدام تقولها هي نجم ، أضوأ الليل ، أو مجاجة شمس** : والصورة التشبيهيَّة قائمة بين الخمرة والنّجم والشمس .

ـ **وكأن الايوان ، من عجب الصنعة ، جوب في جنب أرعن جلس** : وطرف التشبيه الثّاني : « جوب في جنب أرعن جلس » يفيد الدقّة في التمثيل ، بدلاً من الغلوّ .

ـ **يُتَظنى .. مزعجاً بالفراق** : وفعل يتظنّى ينطوي على معنى التشبيه والمقارنة .

وهناك صور تخيُّليَّة ظهرت في توهم الشّاعر أن كسرى يعاطيه الخمرة وفي تمثُّله بالحلم والرؤيا المراتب والوفود والعيان ، كما نقع على صور ذات نزعة وجدانية عميقة بدت في صورة الحظ الفاشل وقيام المشتري في ارجاء القصر كرمز للنَّحس . وتوفي إلى غاية الروعة في قوله :

فهو يبدي تجلُّداً وعليه كلكل من كلاكل الدَّهر مرسي .

حيث توحَّدت ذات الشّاعر وواقع الإيوان .

ب ـ **الطباق** : وقد التزمه الشّاعر التزاماً داخلياً، ممثّلاً فيه الأحوال النفسيّة المتنازعة ، المتناقضة مثال ذلك :

صانَ ودنّس ـ تماسك وزعزع ـ وارد رفه ووارد خمس ـ اشترائي وبيعي ـ آيات والدنيّات ـ نبوٌ ولين ـ مصبح وأمسي ـ تُذْكر وتُنْسي ـ الجدَّة وأنضاء اللُّبس ـ مأتم وعرس ـ البيان واللُّبس ـ مشيح ومليح ـ يغتلي ارتيابي حتّى تتقرّاهم ـ مُصبّح وممسّي ـ مزعج بالفراق عن أنس إلف ـ جنّ وأنس ـ حوٌ ولعس ـ اللّقاء والفراق ـ السُّرور والتعزّي والتأسّي .

ولم يكن البحتري كاستاذه أبي تمّام ممن يُدْمنون الاساليب البديعيّة في الطبّاق والجناس وما اليهما، وانما كان يزوالها مزاولة الفطرة والبداهة ، تُقْتضَى عليه بطبيعة التجربة وسياق المعاني . وإذ كان الشّاعر في هذه القصيدة يعاني تجربة التنازع والخصام بين واقع يتردّى فيه ومثال يَصبْو اليه ، يأنف من الذلّ والفقر والوحشة ويتوق إلى صيانة الكرامة والإلفة ، فقد تمثّل ذلك كلّه في شعره عبر الألفاظ المتَناقضة ، وهي صنو للإزدواجية القائمة في نفسه .

ج ـ **الجناس** : لا نقع في هذه القصيدة على الجناس التقليدي المباشر ، وان كان الشّاعر قد أفاد من أسلوبه العام في ابداع موسيقى القصيدة ، متردّداً على الحروف المتشابهة الايقاع والوزن . من ذلك قوله :

ـ صنت **نفسي** عمّا يدنّس **نفسي** : فالجناس يطالعنا هنا بين لفظتي « نفس » المتكررتين وان كانتا لا تتباينان معنى . ويتضاعف وقعهما ، كذلك ، من تكراره لحرف السّين .

ـ **طففتها** الأيام **تطفيف** بخس : بين طفّفتها وتطفيف .

— وارد رفه ووارد خمس — الأخسّ الأخسّ — بيعي بيعة — عنس وعبس — مشيح ومليح — جن لأنس وانس بلحن — أول أمس وأوّل أمس — ليست الدّار داري ، ولا الجنس جنسي — .

د — **الواقعية العَلَميّة** : وعبر هذه المشاهد الإنفعاليّة أو الخياليّة ، تنبري لنا بعض الملامح والاشارات التي توثق القصيدة باجواء الواقعيّة . فهو لا يفتأ يذكر أسماء العلم التاريخيّة من أشخاص ومدن ، ممّا يُضْفي على أقواله طابع الصدق والحدوث الفعلي . من ذلك قوله :

— اشترائي العراق وبيعي الشام — لمحلّ من آل ساسان درس — جبل القبق — خلاط ومكس — أطلال سعدى — عنس وعبس — الجرماز — انطاكية — روم وفرس — أنوشروان — أبو الغَوْث — العسكرين — كسرى ابرويز — البلهبذ — المشتري — رضوى وقدس .

وهذه الأسماء العلمية تمثل نقطة الانطلاق التي صدر عنها الشّاعر ،وهي التي توهمنا وتمنح سائر أقواله وانفعالاته القُدْرة على إثارتنا .

طبائع العبارة :

أ — **الموسيقى** : ان الميزة الأولى لهذه القصيدة هي الموسيقى الشجيّة المنبعثة من حنايا الأبيات وتضاعفها . ولقد انساق النقّاد القدماء بتأثيرها إلى القول إن البحتري أراد « أن يَشْعر فغنّى » . وقد نتمكّن من تحديد بواعثها فيما يلي :

١ — **الوزن** : وهو الوزن الخفيف الّذي يؤالف بطبيعة ايقاعه الموضوعات الغنائيّة الشجيّة ، إذ انه لا ينطوي على الجلبة الخطابيّة التي ينطوي عليها وزنا الكامل والطويل ، مثلاً .

٢ — **القافية** : وقد قام رويُّها على حرف السّين المهموسة ، ممّا يوافق طبيعة الموضوع في الهمس والبثّ والبوح .

٣ ـ **الايقاعات الداخلية** : وهي أشبه بحروف تُوَقِّع وتوازن في الأبيات بحروف متشابهة، تشكل ما يشبه الرويّ الضمنيّ، وقد تتأتى من تكرار بعض الألفاظ أو ما إليها . من ذلك قوله .

ـ التماساً منه لتعسي وُنكْسي : وقد تولّد الايقاع من تكرار حرف السِّين ثلاثاً فضلاً عن الايقاع المتشابه للفظتي « تعس ونكس » .

ـ طفّفتها الأيام تطفيف بَخْس : من تكرار الفاءات .

ـ خفوت منهم واغماض جرس ـ ظنّي وحدسي ـ مصبّح أو ممسِّي .

ـ لم يعِبْه أن بُزَّ من بسط الدّيباج واستلّ من ستور الدّمقس ـ وفيه تضاعف إيقاع السِّين من تكرارها .

ـ ليس يدرى ، أصنع جنٍّ لأنس سكنوه ام صنع انس لجن .

ـ وكأن اللّقاء أوّل من أمس ووشك الفراق أوّل أمس .

ـ ولا الجنسٍ جنسي ـ غرسوا خير غرس ـ تحت السّنور حُمُس ـ من كل سنخ وإسٍ .

ب ـ **تكرار الألفاظ المتشابهة المعنى** : وقد أفاد منها الدّلالة على الغلوّ ، مثل قوله :

ـ تعسي ونكسي ـ

ـ بلغ من صبابة العيش عندي = طفّفتها الأيام تطفيف بخس ـ وفي هذا البيت تكاثرت الألفاظ الدّالة على القلّة وهي : بلغ ـ صبابة ـ طَفّف ـ بخس ـ .

ـ وارد رفه ، علل شربه ـ الأخسٍ الأخسٍ ـ خطّة غبن وبيعة وكس ـ آبيات وشمس ـ .

ـ لين وأنس ـ أتسلّى وآسى ـ عال ، مشرف ، يَحْسِر العيُون ويُخْسي ـ في

قفار من البسابس مُلْس – عنس وَعبْس – من عدم الإنس وإخلاقه – في خفوت منهم واغماض جرس – أضوأ اللّيل أو مجاجة شمس – سروراً وارتياحاً للشارب المتحسِّي – ظنّي وحدسي – مزعجاً بالفراق أو مرهقاً بتطليق عرس – بُزَّ واستلّ – بسط وستور – رضوى وقدس – لابسات من البياض وفلائل برس – مُوَقفات وحبس .

القصيدة بين القديم والحديث: لها من الحديث :

– ذكر بعض الأقمشة بأسمائها كالدِّيباج والدّمقس .

– وصف أطلال المدائن والحضارات بدلاً من الخيام .

– وصف مظاهر الحضارة في مثل صورة انطاكية ووصف الايوان والجرماز .

– الوجدانية الظاهرة في نزعة التشخيص والاحياء ، وفي استبطان المعاناة الانسانية في المظاهر الماديَّة ، كما في تمثيله للإيوان بالرَّمس وتمثُّله وكأنه يعاني مصائب الدَّهر بصبر وتجلُّد .

– العبارة النّازعة منزع الرّقة والعذوبة .

– الوحدة الفنيّة الّتي جعلت القصيدة تنمو وتتطوَّر منذ مطلعها حتّى نهايتها .

ولها من القديم :

– بعض الصُّور الماثلة في قوله :

وبعيد ما بين وارد رفه ، علل شربه ووارد خمس – لم تكن كأطلال سعدى في قفار من البسابس ملس – لم تطقها مسعاة عنس وعبس – جوب في جنب أرعن جلس – فوجهت إلى أبيض المدائن عنسي .

ابن الرومي

نموذج من رثائه

رثاؤه لابنه الاوسط

١ – بُكاؤُكُما يَشْفِي وَإنْ كانَ لا يُجدي
فَجُودا، فَقَدْ أوْدى نَظيرُكُما عِنْدي[١]

ألا قاتَلَ اللهُ المَنايا وَرَمْيَهـا
مِنَ القَومِ ، حبّاتِ القُلوبِ على عَمْدِ[٢]

تَوَخَّى حِمامُ المَوْتِ أوْسَطَ صِبْيَتي
فلِلّهِ كيفَ اخْتارَ واسِطَةَ العِقْدِ[٣]

على حينَ شِمْتُ الخيرَ مِنْ لَمَحاتِهِ
وآنَسْتُ مِنْ أفْعالِهِ آيَةَ الرُّشْدِ[٤]

---

١ – في قوله « بكاؤكما » خطاب لعينيه . لا يجدي : لا ينفع . اودى : مات .

م : يقول مخاطباً عينيه ، إن بكاءكما يخفف من وطأة الأسى وانه لا يجديه في اعادة ابنه اليه ثم يشبه ابنه في الشطر الثاني بمثل عينيه في المعزة له والحرص عليه .

٢ – حبات ج. حبة : وحبة القلب هنة سوداء تتوسطه . عمد : قصد .

م : يلعن الشاعر الموت الذي يتعمد الأذى ، فيصيب الناس بحبات قلوبهم ، أي بمن يحبونه ويؤثرونه غاية الايثار .

٣ – توخى : طلب . واسطة العقد : الجوهرة الكبيرة التي تتوسطه .

م : يعجب من اختيار الموت لابنه الأوسط ، فكأنه اختار به واسطة عقده .

٤ – على حين : ظرف مبني على الفتح في محل جر بعلى ، وحين تبنى اذا اضيفت الى فعل مبني وتعرب اذا اضيفت الى معرب . شمت : توقعت . آنست : علمت وعرفت . الآية : العلامة .

م : اي ان الموت اغتاله عنه ، بعد ان أنس به ، وأخذت تظهر منه امارات الرشد والذكاء .

٥ – طَوَاهُ الرَّدَى عَنِّي فأضْحَى مَزَارَهُ
بَعيداً على قُربٍ، قَريباً على بُعْـــــدِ[١]

لَقَدْ أنجزَتْ فيهِ المَنَايـا وَعيدَهَا
وَأَخْلَفَتِ الآمَالُ مَا كانَ مِنْ وَعْـدِ[٢]

لَقَدْ قَلَّ بَيْنَ المَهْدِ وَاللَّحْدِ لَبْثُهُ ،
فَلَمْ يَنْسَ عَهْدَ المَهْدِ ، إذ ضُمَّ في اللَّحْدِ[٣]

ألَحَّ عَلَيْهِ النَّزْفُ حَتَّى أحَالَــه
إلى صُفْرَةِ الجادِيِّ عَنْ حُمْرَةِ الوَرْدِ[٤]

وَظَلَّ على الأيْدِي تَسَاقَطُ نَفْسُهُ
وَيَذْوِي كما يَذْوِي القَضِيبُ مِنَ الرَّنْدِ[٥]

١٠ – فَيَا لَكِ مِنْ نَفْسٍ تَسَاقَطُ أنْفُساً
تَسَاقُطَ دُرٍّ مِنْ نِظامٍ بِلا عِقْــــدِ[٦]

---

١ – م : تطغى على هذا البيت النزعة البديعية ، اذ يقول الشاعر ان ابنه الميت ، غدا بعيداً عنه ، بالرغم من ان قبره قريب منه .

٢ – انجزت : أتمت .

م : اي تحقق فيه ما كان يخشاه عليه من تهديد الموت له ، فيما خابت آماله به ، وامتنع عليه ما كان يتوسمه فيه من خير .

٣ – لبثه : مكوثه .

٤ – الجادي : الزعفران وتلخيص المعنى ، أن نزف الدم كثر عليه حتى أحال لونه الوردي الى اصفرار الزعفران .

٥ – الرند : الغار .

م : يمثل في هذا البيت احتضار ابنه ، وحملهم له على ايديهم ، دون أن ينجح ذلك في اعادة العافية اليه ، بل انه ظل يذوي كما يذوي قضيب الغار .

٦ – م : يقول ان ولده تلاشى فكانت نفسه مجزأة تتساقط كالدر من سلك غير معقود .

عَجِبْتُ لِقَلْبي كَيْفَ لَمْ يَنْفَطِرْ لَهُ
وَلَوْ أَنَّهُ أَقْسى مِنَ الحَجَرِ الصَّلْدِ[1]

وَما سَرَّني أَنْ بِعْتُهُ بِثَوابِهِ
وَلَوْ أَنَّهُ التَّخْلِيدُ في جَنَّةِ الخُلْدِ[2]

وَلا بِعْتُهُ طَوْعاً وَلَكِنْ غُصِبْتُهُ
وَلَيْسَ عَلى ظُلْمِ الحَوادِثِ مِنْ مُعْدِ[3]

وَإِنّي وَإِنْ مُتِّعْتُ بِابْنَيَّ بَعْدَهُ
لَذاكِرُهُ ما حَنَّتِ النِّيبُ في نَجْدِ[4]

١٥–وَأَوْلادُنا مِثْلُ الجَوارِحِ أَيُّها
فَقَدْناهُ ، كانَ الفاجِعَ البَيِّنَ الفَقْدِ[5]

لِكُلٍّ مَكانٌ لا يَسُدُّ اخْتِلالَهُ
مَكانُ أَخيهِ مِنْ جَزُوعٍ وَلا جَلْدِ[6]

---

١ – ينفطر : ينشق : الصلد : الصلب .
م : يعجب الشاعر ان يفجع بابنه دون ان يموّت لموته ، ومثل هذه الخسارة حرية ان تتشقق لها أكباد الصخور .
٢ – التخليد : البقاء ابداً .
م : اي ان الشاعر لا يتعزى عن موت ولده حتى ولو جوزي بالخلود في جنة النعيم .
٣ – غصبته : أخذ مني غصباً . المعدي اسم فاعل من أعدى فلاناً على فلان ، أي أعانه وقواه .
م : يقول انه لم يتخل عن ولده بارادته ، بل ان الموت اخذه منه قسراً ، ولا قبل للمرء بصد احداث الدهر .
٤ – النيب : ج. ناب وهي الناقة المسنة .
م : اي انه لن ينساه ولن يتعزى بابنيه الباقين، أبد الدهر ، أي ما دامت النياق تبعث اصواتها حنيناً وتشوقاً .
٥ – الجوارح : اعضاء الانسان كالعين والاذن .
م : تمثل ابن الرومي ابناءه بمثل اعضاء الانسان ، فهو يشعر بفقد ما يخسره منها اكثر من سواه .
٦ – الجزوع : الفاقد الصبر .
: يقول ايا ماكان المرء ، فانه يعجز عن التعزي بحاجة عن اخرى ، وبالولد عن أخيه .

هَلِ العَيْنُ بَعْدَ السَّمعِ تَكْفِي مَكانَهُ
أمِ السَّمْعُ بَعْدَ العَيْنِ يَهْدِي كَمَا تَهْدِي[1]

لَعَمْرِي لَقَدْ حَالَتْ بِي الحال بَعْدَهُ
فَيَا لَيْتَ شِعْرِي كَيْفَ حَالَتْ به بَعْدِي[2]

ثَكِلْتُ سُرورِي كُلَّهُ، إذ ثَكِلْتُهُ
وَأصْبَحْتُ في لَذَّاتِ عَيْشي أخَا زُهْدِ[3]

٢٠– أرَيْحانَةَ العَيْنَيْنِ وَالأنْفِ وَالحَشَا
ألا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تَغَيَّرْتَ عَنْ عَهْدِي[4]

سَأسْقِيكَ ماءَ العَيْنِ ما أسْعَدَتْ بِهِ
وَإنْ كانَتْ السُّقْيَا مِنَ العَيْنِ لا تُجدِي[5]

أعَيْنَيَّ جُودا لي فَقَدْ جُدْتُ للثَّرى
بِأنْفَسَ مِمَّا تَسْألانِ مِنْ الرِّفْدِ[6]

---

١ – الضمير في مكانه يعود على السمع .

٢ – حالت بي الحال : تغيرت .
م : يتساءل الشاعر بجزع عما حل بابنه بعد الموت ، ويقول إنه عرف بعد فقده شتى انواع العذاب .

٣ – ثكلت : فقدت .
م : يقول انه فقد سروره اذ فقده ، وغدا زاهداً بكل أطايب العيش .

٤ – م : يجمع ابن الرومي في هذا البيت ثلاث حواس : البصر والشم والمذاق في تمثيل طيب ابنه وسعادته به عندما كان حياً .

٥ – أسعدت بالدمع : ساعدت وأعانت به .
م : أي أنه يذرف الدمع على ابنه ، وان كان ذلك لا يجديه ولا يرده اليه .

٦– الرفد : الجود والعطاء .
م : يستذرف الدمع من عينيه لابنه الذي وهبه للثرى .

كأنيَ ما استَمتَعتُ منكَ بضَمَّةٍ
وَلا شَمَّةٍ في مَلعَبٍ لكَ أوْ مَهْدِ[1]

ألامُ لِمَا أبْدي عَلَيْكَ مِنَ الأسَى
وَإنّي لأُخْفي مِنْكَ أضْعافَ ما أُبْدي[2]

٢٥– مُحَمَّدُ ما شيءٌ تُوُهِمَ سَلْوَةً
لِقَلْبي ، إلاّ زادَ قلبي مِنَ الوَجْدِ[3]

أرَى أخَوَيْكَ البَاقِيَيْنِ كِلَيْهِمَا
يَكونانِ للأحزانِ أوْرَى مِنَ الزَّنْدِ[4]

إذا لَعِبَا في مَلْعَبٍ لَكَ لَذَّعَا
فُؤادي ، بمثلِ النَّارِ عَنْ غَيرِ ما قَصْدِ

فَمَا فيهِما لي سَلْوَةٌ ، بَلْ حَرَارَةٌ
يَهيجانِها دُوني ، وَأشْقَى بها وَحْدي[5]

وَأنْتَ وَإنْ أفْرِدْتَ في دارِ وَحْشَةٍ
فَإنّي بِدارِ الأنسِ في وَحْشَةِ الفَرْدِ[6]

٣٠– عَلَيْكَ سَلامُ اللهِ مِنّي تَحيَّةً
وَمِنْ كُلِّ غَيْثٍ صادِقِ البَرْقِ وَالرَّعْدِ[7]

---

١ – م : يتحسر على فراقه وما كان يناله منه من ضم وشم وهو يلعب في ملعبه او ينام في مهده .

٢ – م : يلومني الناس لتفجعي عليك ، وان ما اضمره لك من عذاب هو اضعاف اما ابديه .

٣ –

٤ – أورى : اكثر ايقاداً واشعالا . الزند : حديدة من فولاذ تضرب بحجر صوان فينقدح النار .

م : يقول في هذه الابيات ان كل ما يتوهم الناس لي فيه عزاء ، يزيدني بؤساً ، فاخواك وهما يلعبان ، حيث كنت تلعب يزيدان من عذابي ويقدحان في نفسي ناراً لا تنطفىء .

٥ – م : فهما لا يعزيانني ، بل يثيران دوني نار الوجد والعذاب .

٦ – يقول لابنه إنه اذا ما وقع في القبر الموحش ، وحيداً ، فانه اي ابن الرومي ، يعاني مثل وحشته وان كان حياً في دار الانس .

٧ – م : يستنزل له في النهاية الغيث ، على عادة الجاهليين في الرثاء .

باعث النظم : قدمنا ان ابن الرومي فجع بفواجع الموت في زوجه وأولاده الثلاثة وامه وأخيه ، اذ يبدو ان ابناءه ولدوا في حالة من الهزال أفقدتهم المناعة وجعلتهم يهلكون ، وهم أطفال أو قبيل البلوغ . ولقد نظم الشاعر مراثي في ابنائه ، جميعاً ، الا انه خص ابنه الأوسط بأفضلها وأكثرها طولا واسهابا ، اذ استنفد فيها غاية النظم وحشد فيها معظم المعاني الرثائية . وعلى هذا . فانه يرثي خلالها ابنه الاوسط ، جامعاً عبرها تجربة الموت العامة التي عاناها في ابنه الاوسط واقاربه وربما بدا فيها اشد تفجعا ، إذ انه لمّا يألف الثكل . فابنه الاوسط توفي قبل اخويه . كما يفهم من سياق القصيدة .

ايجاز المضمون : يستهل الشاعر مخاطباً عينيه ان تجودا له بالدمع الذي يهدّئ من لوعته ولا يجديه في دفع مستحيل الموت . ثم يعرض لبعض أفكاره بشأن الموت الذي يتعمد إصابة الاحياء بفلذات قلوبهم ، يخني عليهم بالويلات والمصائب . فقد اختار ابنه الأوسط من بين أخويه ، كأنما تعمّد اختيار واسطة العقد من أبنائه ؛ وقد فجع به بعد أن شبّ ونما وأشرف على الرشد ، فغدا بعيداً عنه ، قريبا منه ، في آن معا ، قبره قريب وروحه نائية ، بعيدة ، فتحقق فيه الخطب الفادح وخذلت الآمال التي كان ينيطها به ويعلّقها عليه . ولقد كان عمره قصيرا . فلم يطل عهده بالحياة ، اذ قد ألحّ عليه النزف واصابه بالشحوب والاصفرار ، فأخذ يذوي ، شيباً فشيئاً كقضيب الرند ، وأنفُسُ أهله تتساقط من دونه . ويعجب الشاعر الا يتفطّر كبده عليه ، اذ ان الحجر يكاد ان يرقّ لموته . وهو لا يتعزّى عنه بالثواب الذي يناله من تصبره على فجيعته به ، حتى لو نال به الخلد والجنة . لقد غصبَ عنه ، دون ارادته بقدَر من الدهر الذي لا مردّ لحكمه . والشاعر لا يتعزّى عنه ، كذلك ، بابنيه الباقيين من دونه ، اذ ان اولاد المرء أشبه بجوارحه لا يحلّ بعضها محل البعض الآخر . فكما ان السمع لا يقوم مقام البصر ، كذلك فان الولد الحيّ لا يقوم مقام الميْت . لقد فجع بسعادته ، وحالت حالُه بعده . وهنا يخاطب الشاعر ابنه ويدعو بريحانه الأنف والحشا والعين ، ويتذرّف عليه اذ يُخيّل اليه انه لم يعهده من قبل ولم ينل منه متعة الشمّ والضم . ويعود إلى ذكر أخويه ويقول إنهما لا يعزّيانه عنه ، بل

يذكيان حسرته ووحشته ويخلفانه في عزلة شاملة . وينهي القصيدة بتحيته واستسقاء الغيث لقبره .

تقسيم القصيدة :

١ ــ ٧ : افكار وتأملات حول الموت وما حلّ به وبولده منه .

٨ ــ ١٤ : وصف احتضار الولد ووقع ذلك في نفس الوالد .

١٥ ــ ١٨ : المقارنة بين الأولاد والجوارح .

١٩ ــ ٣١ : تفجّع الشاعر ومناجاته لابنه وافتقاده له بأخويه الباقيين .

الرثاء كما يبدو في هذه القطعة :

١ ــ **الافكار والتأملات:** (١ــ٧): يبدو هذا المقطع وكأنه مقدّمة تأمّلية خلص إليها من معاناته لتجربة الثكل في موت ولده . فهو يخاطب عينيه ويدعوهما أنْ تجودا له بالدّمع ، وان كان ذلك لا يجديه عزاء ولا يردّ لـه خسارة . وقع مستحيل الموت بينه وبين ولده ، ولا سبيل إلى بعثه واحيائه من جديد ، ولا خير في البكاء اذ لا يعدّل من واقع القدَر شيئا . فدموع الشاعر هي دموع الاستسلام واليأس ، يؤدّيها،وهو شاعر بالخذلان وفقدان الحريّة والقدرة . وربما خيّل اليه ان الانسان مسيّر بقدَر الشقاء والموت. ولقد ميّز في الشطر الاول بين الشفاء والجدوى : « بكاؤكما يشفي ، وان كان لا يجدي » وهذا التمييز لا يستقيم في حدود العقل ، اذ ان الشفاء في طبيعة معناه ينطوي على الجدوى والخير والفائدة . وأية جدوى اعظم من ان يبرأ المرء ويشفى من داء يعانيه . الا ان الشاعر يعبّر في ذلك عما هو انأى من ظاهر المعنى . فالشفاء هنا هو البرء المؤقّت من الألم الطارىء الذي نزل به وفدحه . انه الشفاء الآني العارض،ولكنه ليس الشفاء الدائم الكامل من داء الوجود الأكبر ، ألا وَهُوَ المَوْت . وبذلك لا يعود الشفاء شفاءً فعلياً ، بل استسلاماً لحتميّة القدر وقبولاً بها وإذعاناً لمشيئتها التي لا يجتدي المرء أية جدوى من رفضها والثورة عليها. وكأن الشاعر لا يبكي لموت ولده في ذلك ، بل يبكي بؤسه ، بؤس مصير [illegible]ـان الشاعر

بانه ضحيّة هالكة تعبث بها يدُ الحياة . هذه هي معاناة الشاعر في مطلع القصيدة ، أدركها كخلاصة لمأساته بابنه وجعلها رمزاً لمأساة الانسان بنفسه وبالحياة . انها تعبير عن لاجدوى الآلام البشرية من خلال الدمع الذي هو تعبير فزيولوجي فاجع لها . فمن يبكي كمن يحتّج بصمت على قَدَر يسيّره ولا يحفل بالآمه ولا يتعطّف لآمانيه وتوسلاته.وبذلك يغدو دمع ابن الرومي دمعاً وجودياً،ينوح به صاحبه على الانسان السّاقط في هاوية عالم اصم ، لا يعي مأساته ولا يعانيها ولا يتبدّل لها .

وقد ينتمي هذا الشطر إلى شعر الحكمة المأثور في قصائد المتنبي ومن اليه، الا انه يبدو اقل خطابية واكثر التزاما للجانب المأساتي الفاجع من الحياة ، فيما انصرف المتنبي في حكمه إلى الحقائق العامة التي يندر فيها اليأس الوجودي من معاناة الحياة وبلوى مصائرها واقدارها .

أما الشطر الثاني حيث يقول : « فقد أودى نظيركما عندي » فقد مال فيه من الاعتبارات العامة إلى واقعة الذاتي ، منوّهاً بحبّه لولده الذي يقوم بالنسبة اليه مقام عينَيْه . وقد يكون مؤدى كلامه ان ابنه كان يُمَثّل له سعادته بالوجود وغبطته فيه . فهو كعينيه يطلُّ منهما على معالم البهجة . واثر موته غدا الوجود أعمى ، تَغشى معالمه الظُّلمة ، وهي ظملة اليأس . وهكذا ، فان افتقاد الشاعر لمِثْل بصره في موت ابنه، هو تعبير، بنوع آخر ، عن افتقاده هو بالذّات لشهوة الحياة وعجزه عن الفرح والسعادة في ارجائها . ومع ان هذا القول انطوى على بعض التعمّل والتفكير الواعي ، فانه يعبّر عن حقيقة الانسان الذي تصرعه فاجعة الموت وتُخَلِّف في نفسه قنوطاً يجلل مظاهر العالم بالسواد .

ويعود الشاعر في بيت لاحق، فينعى على الموت ويلعنه لانه يتعمد اصابة الناس بفلذات اكبادهم :

الا قاتل اللهُ المنايا ورميَها من القَوْم،حبّاتِ القلوب،على عَمْدِ

وهنا أيضاً يعلن ابن الرومي عجزه عن ادراك حكمة القدر والموت . فموت الشيخ

الفاني الهرم ، قد يبدو أمراً طبيعياً سائغا ، متوقّعا ، اما موت الطفل والفتى ، فأمر يحار به العقل ويذهل عن غايته ولا يتلقّاه الا بالأسى الذي لا يُجدي فيه الثورة . فهو اذن لا يزال يلتبس عليه ظاهر الموت ، ويرى فيه طارئاً من طوارىء الغدر الّذي تُنكّل فيها الحياة بابنائها . فالموت عدوٌّ مُختلس ، يغتال الحيّ في غفله من أهله السعيدين به .

وربما التبس الشاعر في اختيار الموت لضحاياه ، ويعجب انه اختار الاوسط بين ابنائه :

توخّى حمامُ المَوْت أوسط صِبيتي فللّه كيف اختارَ واسطةَ العقْدِ

وهذا البيت ينطوي على حقيقة وجدانيّة اكثر من انطوائه على حقيقة عقلية ، اذ ان وقع الموت يكون فاجعا ، أألمّ بالأكبر او الأوسط من الابناء . وهذا التعجُّب ينم عن حيرة ، ولكنها حيرة فاقدة المضمون الانساني الجدي . وقد تكون شعلة الشعر قد خمدت في نفسه ، فجعل ينظم وفقا لتوارد الافكار المتولدة من طبيعة الألفاظ ووقع بعضها على بعض ، تستدعي إحداها الأُخرى . فذكره لاوسط صبيته قد يكون ساقه إلى التنبه لواسطة العقد، وبخاصة ان لفظة العقد توافق مقتضى القافية . وقد يسوقنا ذلك إلى الاشارة لضآلة التجربة وعقم مضمونها الانساني عندما يُغرق الشاعر فيها بالوجدانيّة التي تنقل همومه الذاتيّة منفصلة عن المعاناة الانسانيّة الرّصينة لواقع الاشياء .

* *

ويستطرد ابن الرومي ،على دأبه، في اظهار البواعث التي تضاعف من وقع الفجيعة عليه ، وتجعلها فريدة كأنها لم تُصبْ أحداً قبله . فبعد ان تقدّم بالاشارة إلى تعمُّد الموت ايذاءه وإلى اختياره لاوسط صبيته ، دون غاية يفطن اليها الشاعر ويبرّره بها ، يؤدي سبباً آخر لعظم فجيعته بقوله :

على حين شمْتُ الخيرَ من لمحاته وآنسْتُ من أفعاله آيــة الرشد

فالموت لم يفجعه به طفلاً ولم يفجعه به كهلاً أو هرماً ، بل انه ، في تعمده لايذائه ، اختطفه فيما اشرف على الرّشد، قاضياً على أمل والده به . وقد ينمُّ هذا القول عن أنانية الشاعر الذي لا يبكي ولده لموته وحسب ، بل الخير كان يرجوه منه ، وقد زال وطُوي بزواله . كان يخيل للشاعر ان ابنه سيعينه على مشقّة الحياة واكتساب الرزق والقيام بالأود ، الا انه ، اثر موته ، افتقد معه الخير الذي كان يعلل نفسه به منه . وبعد ، فان وراء هذه الابيات ، جميعا ، حالة نفسية يصدر عنها ابن الرومي يعانيها ولا يعيها وهي ظاهرة الشعور **بالاضطهاد** الملازمة لما يعلنه من أفكار وما يتحسس به من مشاعر . وهذا يفسر لنا قوله : « ورميها من القوم حبّاتِ القلوب على **عَمدِ** » وقوله: « توخّى حمام الموت أوسط صبيتي – على حين شمْتُ الخير من لمحاته » . فالفاظ : « على عمد ، وتوخّى ، على حين شمْتُ » هي جميعا ، تدل على الايذاء والتنكيل . وقوله « توخّى » هو تكرار لقوله : « على عمد » ويردف بقوله : « حين شمْت » ليعظّم من وقع الفاجعة المتعمّدة . وفكرة اضطهاد القدر له مبثوثة في معظم شعره ، تطالعنا في مثل الابيات التالية :

أُتراني دون الأولى بلغوا الآمال من شرطة ومن كتّاب

أصلح الله دهرنا أو رماه باستواءٍ ، فقد غدا ذا انقلاب

يُعْلفُ النّاطقين ، من جوره الأجلال والنّاهقين محْض اللُّبَاب

أو قوله :

سقى الأرض من أجلي فاضحت مزلّة تمايل صاحيها تمايُلَ شارب

وما إلى ذلك من أبيات يضيق المقام عنها لكثرة عددها ، وهي تفصح ، جميعا ، عن اعتقاده بان القدر يخاصمه وينصب له الفخاخ .

وهكذا فان معاني الأبيات الثاني والثالث والرابع تنطوي ، جميعا ، على هذه الدلالة المرضيّة الفاجعة التي يتراءى الشاعر ، خلالها ، وكأنه ضحيّة القدر الغاشم الذي يُوقّع احداث الحياة ونواميس الطبيعة ليُنْزل به الخسارة والفشل .

أما في البيتين الخامس والسادس ، فانه يكرر ما أَلَمّ به من قبل في حدود المعادلة البديعية، كما سنبين من بعد . فابنُه غدا «بعيدا عنه، قريبا منه».وهو يعلن هنا حقيقة فعلية خلص اليها من الواقع الشائع ، اذ يظل جسد الميت قريباً في قبره ، فيما تبارح الروح التي فيها وجوده الحقيقي إلى غير رجعة .

أما قوله :

لقد أنجزت فيه المنايا وعيـدها وأَخْلَفَتِ الآمال ما كان من وَعْد

فانه يُطْلعنا على جزعه الذي لا تفسير عقلياً له من ان الموت سيلم بولده . فقد كان يتوقع ذلك لسؤ ظنه بالدّهر الذي يُصيبه بكل ما يؤثره ويجد فيه املا أو سلوى. انها فكرة الاضطهاد والشؤم ذاتها التي تجعله يستطلع مطالع النّحس وَيحْزن لكل ما يملك لانه سوف يَخْسَرَهُ ، لا محالة . وهو يشير إلى واقع الريبة والتهالك في نفسه ، اذ يمثّل التنازع بين الوعد والوعيد والمنايا والآمال والمهد واللحد ، كأنه يجد فيها قطبَي الالم الذي يمدّ ويجزر في حياته .

ذاك كان المقطع الأول الذي وقف فيه من الموت موقفاً تأملياً ، تعليليا ، مستمدّاً من ذلك المنطق الشاحب الناعي الّذي يقرر مواقفه من الحياة واقدارها .

* * *

٢ ــ امام الفجيعة : (٨-١٤) : بعد هذه المقدمة المشوبة بكثير من القلق ينفذ الشاعر إلى قلب المأساة حيث تشخص له ملامح ولده ، فيما كان يتخبّطه الموت . فهو لا تشرع بالمبالغة في فضائل ابنه وانما يرسم لنا بدقة كيفية احتضاره حتى ينقل المشهد من عينيه إلى عيوننا، ومن نفسه إلى نفوسنا. انه يحملنا بأجنحة الشعور ويضعنا امام الموت وجها لوجه . لقد اختلطت ملامح الطفل وغشيها الاصفرار حتى طفق الأهل يتناقلونه من يد إلى أخرى ، وقايةً له وتلهفّاً عليه ، لكن روحه كانت تبارح الجسد ، خلجة إثر خلجة ، وتذوي طفولته ، كما يَذْوي قضيب الربيع وانفس المشاهدين تتساقط وتحتضر لاحتضاره .

إلى هنا تتمُّ صورة الاحتضار ، حيَّة واقعيَّة ، كما عرف عن واقعية ابن الرومي ، واذا المأساة ماثلة امامنا في رثاء صادق يتفجّع ولا يؤُلّف ، خاصة عندما نتمثّل طفلا يزاهق روحه بين لوعة الوالدين اللذين يريان الصفرة تتحول عن الحمرة في وجنة كالورد .

ولفظة الايدي توضح تشبُّث الشاعر بضفيرة الواقع والجزئيات ، ولكنها هنا لا ينبغي ان تمثل الذراع بالمعنى المبذول ، الشائع ، وانما هي قلب تحوّل إلى ذراع تغمر الطفل وتتعطف عليه . ويا لمأساة ذلك المشهد ، بين طفل كان أيكة البيت ، في زغردة الفرح والمداعبة والسّرور ، اذا بتلك الايادي التي كانت تداعبه تصبح نعشاً يشهد احتضاره . فأيا يكون تأثير ذلك المشهد اذ تمثلنا الطفل يهذي بكلمات بريئة ، ويتضرع بنظرات دون ان يقوى الاهل على انتزاعه من مأساته .

وكأنّ حواس ابن الرومي اختلطت عليه امام هذه الفاجعة ، وسقط في نفسه جدار الاشياء ومنطقها ، فاصبحت الصورة لديه موجة من الصُّور ، واصبح للفظة وجوه من المعاني. فليس قضيب الرند الذي تشبّه له ليدل على تغضّن ملامح الطفل وطراوته وعذوبته ، بقدر ما يدلّ على الشّميم الطّيب الحنون الذي يحزُّ عاطفة الوالديْن . لهذا سنرى الشاعر في القصيدة ، جميعا ، يتلهّف على طيب ولده ، فيناجيه ويدعوه بريحانة العينَين والأنف والحشا . وهكذا تتّحد حواس ابن الرومي في الصورة الشعرية . فقد توسل بلفظة « الرند » لانها تشمل على كلّ ما كان يراه وعلى ما كان يتضوّع من ولده . وقد كرر ذلك وأوضحه اذ جعله ثانيةً ريحانة العينَين والأنف والحشا . فالريحانة هي قضيب الرند ذاته ، وهذان ، جميعا ، يمثلان للشاعر جمال ابنه وعذوبته وطيبه . ولا بد لنا من الاشارة إلى الفاظ العينين والأنف والحشا وما فيها من دلالة على طبيعة ابن الرومي في التحسس والمبادرة . ان عيني البصر وانف الشمّ وحشا المذاق واللمس تطفر وتستيقظ ، جميعا ، في لحظة واحدة ، تتداخل وتتمازج وتوري في عصبه حسا جديداً غريبا خلع على شعره تلك المضاعفات والتآليف في المعاني والصور ، فاصبح يتذوّق الريحان ويشمّه غبّ رؤْيته له ، كما سبق ان ابصر النغم في غناء وحيد ، غبّ سماعه له .

وعوضا عن ان يُبالغ بالتفجع والنّواح ، والجلبة كالخنساء والمهلهل . نراهُ في رثائه يتوسل بالتأوه والنداء اللّذين هما أقرب إلى العتاب والتأسف منما إلى العويل :

فيا لك من نفس تساقطُ أنفسنا تساقُط دُرٍّ من نظام بلا عقد

إنّ أداة النداء « يا » تنطوي على كثير من التلهّف والانتظار اللذين يتفقان مع النفس المنخذلة المنكسرة ، البائسة . ففيها من التمهّل ما يقرب إلى العياء والتلاشي ، وفيها من النداء ما ينمّ عن الوحشة واللوعة. ان ابن الرومي ، في تؤدَة عاطفته وتوجُّده ، كان أقرب إلى نفسه وواقعه فكأنه يعترف اعترافا او يهمس همسا مُحَشْرِجاً ، مفْجوعا ، بخلاف الخنساء والمهلهل اللّذين كانا يعولان ويُحدثان كثيرا من الصّخب والضّجيج ، كأنما يفضّلان المظهر المسرحي الخارجي الفاجع على الانطواء والاسى والتلاشي :

عجبْتُ لقلبي كيف لم ينْفَطر له ولو أنّه أقْسى من الحجر الصّلد

ان الشاعر يلتفت متعجّباً كمن أُصيب بطعنة قاتلة ولم يُقْتل . ويقيني ان تعجبّه ينطوي على كثير من الاخلاص امام هول الفجيعة . أو لم نُسلّف ، قبلاً ، ان الشعر الحي الخالد يتولّد من التباس النفس على ذاتها ؟ لقد اندهش الشّاعر من أمر نفسه وطبيعة احتمالها ، فخَرّج من تلك الدهشة بهذا الشعر الذي يمثل بوح النفس بواقع التباسها وحيرتّها من ذاتها .

ويلم الشاعر بنبذة دينية ، دون ان يُؤَدّي فيها ظاهرة من مظاهر التقوى وذلك بقوله :

وما سرني ان بعتُه بثوابه ولو أنّه التّخليد في جنّة الخُلْد

وفي هذا البيت ، يهتدي الشاعر ، حينا إلى تعليل جديد لظاهرة الموت ، وفقاً لما هو مأثور في سُنَّة الدّين . فالله يبلو عباده بمصائب الموت ليَخْتبر صبرهم ويؤدّي لهم فرصة يكسبون بها الثواب والجنّة من استسلامهم لقدر الله وطاعتهم له . وقصة

ايوب لا تعدو هذا التأويل اذ ابتلاه ربُّه بالمحن، جميعا، لىختبر طاعته ومحبّته. وقد توهم ابن الرومي ، حينا ، ان الشر الذي لحق به من موت ابنه قد يستحيل إلى خير ، اذا ما قبِلَه وأذْعن له ، فيرث به جنَّة الآخرة بعد جحيم الدنيا. الا ان هذا العزاء لا يُعَزِّيه ، إما لضعف إيمانه وإمّا لعظم فجيعته ، ويقيم على حزنه وافتقاده ونواحه . وهكذا يكون ابن الرومي قد واجه الموت في هذه الابيات بوجوهه كُلِّها، الانسانية والوجودية والماورائية والدينية ولم يقع فيها، جميعا، على سبيل للعزاء ، بل ألفاه كطارىء غريب على حياة الناس ، لا يألفونه ولا يتعزّون عن قدره الحاسم المحتوم . ولعلَّه يُكَرِّر ما تقدّم به ، قبلا ، من الشعور بالقسر والإكراه وافتقاد الحرية ازاء الموت من قوله :

ولا بعتُه طوعا ، ولكن غُصِبْتُه   وليس على ظلم الحوادث من مُعْدِ

فهو يُنْكر حريته في موت ولده ويصرّح بالاغتصاب والقسر ، وهذا يكرر ويؤكد موقفه العام الذي ينعى فيه على الانسان ضآلة قدره وضعفه وهوانه أمام حتمية الحياة والموت. والشاعر لا يتخلّى في ذلك كلّه عن الموقف الوجودي الذي يُعالِل به مظاهر الحياة ويدرك منها نهاية مطافها وموقف الانسان منها بالنسبة الى سعادته وتعاسته ونجاحه وفشله .

فالشاعر استهلّ هذا المقطع بالموقف الوصفي ثم نزع منه وارتقى عنه الى موقف ذاتي انساني ، في آن معاً ، يمثّل الخواطر التي تفكّر بها والمشاعر التي عاناها أمام جثّة ولده الشاخصة امامه بصمت مريع تجسدت فيها مأساة الحياة كلها .

ويكف ابن الرومي عن النّواح والتفجّع المباشرَيْن ، ويعرض لهما من خلال نزعته التعليلية التي تَفَطّن فيها الى بعض الحقائق بالمقارنة والاستنتاج :

وأولادنا مثلُ الجوارح أيّها   فقدْناه كان الفاجع البيِّنَ الفقْدِ

لكلٍّ مكان لا يسد اختلاله   مكان أخيه من جزوع ولا جَلْدِ

هل العَيْنُ بعد السَّمع تكفي مكانَه   أم السَّمع بعد العين ، يهدي كما تَهدي

فالاولاد كالجوارح وسائر أعضاء الجسم ، لا يشعر المرء بأهميتها حتى يفتقدَها . وكلٌّ منها لا تعوض عن الأخرى . فالعين لا تسمع كالأذن والسّمع لا يرى كالبصر. والناس يفجعون بكلّ منها ، أكانوا جزوعين مضطربين أم صبورين ، جَلُودين . وهذه البيِّنات صادقة بذاتها ، لكنها تنطوي على كثير من الوعي والذهنية مما يدنو بها إلى أجواء النثر . والشعر ، في باعثه ومبرره ، انه يعبر عن الحقيقة الحضورية التي يغني وجودها عن الاقناع بالحجج والبيّنات . انها تُقْنع بذاتها وتدعنا نشعر أننا مقتنعون دون ان ندري سبباً لاقتناعنا . وهذه الابيات تنطوي على حقيقة ، ولكنها ليست الحقيقة الشعرية الماثلة بالرُّؤيا والحدس ، من دون تعليل وتأويل وما إليهما.واذا صح ذلك في الشعر ، عامة ، فهو أصحّ في الرثاء لغلبة عامل التفجُّع عليه بطبيعته .

ولقد ارتبطت تلك الابيات ، بعضا ببعض ، بوثاق التفسير والتعليل ، مستدركاً فيها حتى الاعراض والجزئيات كقوله : «من جزوع ولا جلد» ، وهي هنا أداة للغلوّ والتعميم . وابن الرومي ينزع في ذلك منزعاً خاصاً به يكتشف عبره العلائق المتشابهة المُضْمرة في الوجود ، لكنه يُوَدّيها في اطار التعليل الذي يُفقدها ايحائيتها وذهولها .

واثر تلك النبذة التعليلية يعود الشاعر إلى التفجُّع ، بعد أن كفَّ عنه ، حينا ، بشكله المباشر ، فيقول :

لعمري لقد حالت بي الحال بَعْدَه   فيا ليت شعري كيف حالت به بعدي

ثُكِلْتُ سروري كُلُّه ، إذ ثُكِلْتُه   وأصْبحتُ في لذّات عيشي أخا زُهْد

ومعنى هذين البيتين هو تكرار لمعنى أبيات سابقة في معاناة الشاعر للعزوف عن كل ملاذ الحياة وافراحها وتحوله إلى حالة من الشّقاء الدائم . وهو يفصح عن ذلك تحت وطأة الانفعال بالاسى واليأس والندم ، وهي احوال تعاظمت في نفسه حتى استحلّت ما دونها وفرضت ذاتها بشكل مطلق مقيم . والشعر ، كما ذكرنا مرارا ، ليس تعبيراً عن اليقين المُقيم الثّابت ، بل عن يقين اللحظة النفسية الهاربة بكل ما ينطوي عليه ،

احيانا ، من فوضى واختلال وتشويش تعافها النَّفس في حالة اليقين الهادىء المتوازن . الا ان اقامة الشاعر لموازنة، في البيت الاول، بين الشطرَيْن بالمقابلة البديعية تنمُّ عن خمود جذوة الخلق في شعره فجعل يكرر المعاني ، مبدّلا منها حلل العبارة وحسب .

* * *

تفجُّع الشاعر ومناجاته لابنه وافتقاده له باخويه : (١٩-٣١) : لكنه سرعان ما يتخلَّص من جرثومة البديع ويتَّصل بالمعاناة النفسيّة ، فيسمو من جديد وتتولاه الغنائيه والرؤية :

اريحانة العينَيْن والأنف والحشا ألا َليْتَ شعري، هل تَغَيَّرْتَ عن عهدي

كأنّيَ ما استَمْتَعْتُ منك بضَّمةٍ ولا َشمَّة في َملْعَب ُلك أو َمهْدِ

ألامُ لما أبدي عليك من الأسى واني لأخفي منك أضعاف ما أُبدي

سبق لنا حديث عن تشابك الاحاسيس وتعقدها في عصب ابن الرُّومي. فقد اجتمعت له في الريحانة جميع الاحاسيس والصور التي في نفسه من ابنه . وقد التفت اليها التفاتاً حدسيا ولوعا عابرا ، لم يفصّل شبه الريحان في ذهنه ولم يبرهنه ، كما فصَّل وبرهن تشبيه الجوارح . ذلك ان حرارة التجربة شحذَتْه بيقين الحسّ والصّدق ، فلم َيعُدْ بحاجة ليقين البرهان والشُّروح ليُقْنع ويؤثّر . هنالك كان يفكر ويؤ ّلف وَينْظم ، أما هنا ، فإنّه َينْهمر إنهمارا ويتحسَّس تحسُّساً . هنالك كان يحبو ، أما هنا فيُحَلِّق ويسمو . ولعل أجمل الشعر ما كان براحا وذكرى لان الذكرى والبراح ُيطَهِّران النّفس فتصفو ، وتشفُّ ، فلا يبقى فيها سوى الانسان العاري . انه يتذكّر ضمة ابنه وشميمه ، يتمثّله في ملعبه او مهده ، اي انه يقف امامه وجها لوجه ، يبصر أحداقه وملامحه ويتخيّل رقاده الملائكي في السرّير ولعبه البريء الحلو ، وَيذْكر ، في الآن ذاته ، ان مستحيل الموت والعدم َيقف بينه وبين ولده ، فتتحول متعتهُ الماضية إلى حسرة دائمة، إلى غصة تقبض عليه، كلما تخايل أنَّ ولده استحال إلى ُتراب هامد، لا حرارة فيه ولا شميم . تلك حسرة عميقة ُيضْمرها دون الناس الذين يتلومون عليه ويوهمون ان اخويه يسلّيانه ، بينما هما في الواقع يلذّعانه :

محمد ما شيء تُوُهِّم سلوةً لقلبي إلا زاد قلبي من الوَجْدِ
اري اخويك الباقيين كليهمـــا يكونان للأحزان أورى من الزَّنْد
إذا لعبا في مَلْعب لك لذّعا فؤادي بمثل النّار عن غير ما قصد
فما فيهما لي سلوةٌ بل حرارةٌ يهيجانها دوني وأشْقى بها وحدي

ان الشاعر ، في يأسه ، لا يزال يلهج بابنه . كل ما يلتقيه أو يصدف به يرى فيه ملمحا من ملامح ابنه ، يذكره بحالة من أحواله ، ويعيده إلى ذهنه . ان المهد والملعب هما بالنّسبة إلى الناس مكان النّوم واللّهو ، اما بالنسبة إلى ابن الرومي فهما شيء من ابنه ، لكنه شيء أصم أبكم ، لا عاطفة له ولا استجابة فيه ، انهما كجثة ولده تشخص فيها ملامحه وسائر أشيائه دون روحه وحرارته وعذوبته . فهي تُذْكي شوقه ، لكنها لا تطفئُه ، تلهب ناره ، دون ان تُخْمدها ، انه يعيش في جدار الوحشة والانفراد ، كما يتردّى ابنه في تراب الموت :

وانت وان افردت في دار وُحْشة فإني بدار الإنس في وحشة الفرد

هذا البيت وما قبله ، جملة ، اقرب إلى الغنائية العذبة والبوح ، خاصة ، عندما يتلذّع بابنَيْه الباقيين عن أخيهما البارح . ذلك ان في شعره صدقا وجدانياً تخلّص من مهاترة البديع واشياء الكدّ الأُخرى . وتنتهي القصيدة كما تنتهي المغنّاة ، بلحن قاتم موحش ، يسدل على نفوسنا جدار العتمة :

عليك سلام الله مني تحيّةً ومن كُلّ غيث صادق البرق والرَّعد

نظرة نهائية : ينهج ابن الرومي في قصيدته هذه على اسلوب خاص يمتزج بين التفجُّع والوصف ، بين صمت اليأس ونداء الحنين ، فكأنما انقطعت جلبة العويل في الرّثاء العربي . لقد تحول عن الرثاء الملحمي الخارق وطفق يواجه الموت في الميْت بقدر ما يواجه الميْت . لكن ذلك التحوّل لم يكن تحوّلا داخلياً من عملية الابداع ، وانما فُرض عليه بطبيعة الموضوع ، فالمهلهل رثى اخاه الذي كان عماداً في قبيلته ، والخنساء رثَتْ صخراً الذي كان « يأتَمُّ الهداة به ، كانه علم في رأسه نار » . اما ابن الرومي ،

فلا يصف رجلا من ذوي الأعمال الفائقة، وانما ولدا لا بطولة ولا مميزات لديه، مما شاع في كلاسيكية الرثاء. لذلك فانه يؤثر بنا من خلال صورة الاحتضار التي كانت تتخبط ملامح الولد ولسنا ندري، في الواقع، اذا كنا نتأثر بمعاني القصيدة وأجوائها أو بالمشهد المُفْجع، كما أننا لا نُميِّز اذا كان ذلك التأثير نشوة من الفن او انفعالا بالحوادث ومشاهد الاحتضار. ان اي مشهد من مشاهد الموت والاحتضار يؤثر ويفعل في المرء، دون ان يكون ثمة من يعدُّه ويصقله. لكن ذلك التأثير لا يُمكن انْنسميّه تأثيراً فنيا لانه لا يرافق الاعجاب والتقدير. اننا نتأثر بموت الطفل ونعجب، في الآن ذاته، بقدرة الشاعر على ايحائه وتجسده، ببنما يستولي علينا في الموت العادي تأثير الفجيعة دون أن يصحبه الإعجاب والتقدير.

* * *

الطبائع الاسلوبية :

١ – **شعر معنى ومبنى** : يبدو ابن الرومي في هـــذه القصيدة الرثائية منشعراء المعنى والمبنى، وفقاً لتعبير النّقد القديم. فجهده ينصرف إلى اكتشاف المعاني من خلال المعاناة الوجودية، حينا، وحينا آخر بالتعليل والتأويل، ويخطر، كذلك، ببعض الحقائق والمعاني بتأثير التداعي البديعي في الجناس والطبّاق وموازنة الجمل، فتغلب عليه، عندئذ، النّزعة اللفظية في طبائع الحروف وايقاعاتها. ومعظم المعاني التي ألَمَّ بها، تفتّقت له بتأثير معاناته ولم نكد نشهد فيها تأثير التقليد الا في بعض المعاني المجزوءة الداخلة في عمود الرثاء بإطار إيحائي لازمه منذ اقدم العصور، فغدا مشحونا بطقوس الموت والنّواح في عالم شبه اسطوري. من ذلك استسقاء المطر للميت واستبكاء العينَيْن وحنين النّيب. وفيما عدا ذلك فقد اشتق الشاعر معانيه اشتقاقاً بنفسه أو بخلق من لدُنه..

٢ – **التواشيح البديعية** : الا ان انصرافه للمعنى، لم يحل بينه وبين الاعتماد على التواشيح البديعية، اي على اصباغ المبنى وزخارفه في أبيات أو شطور، كان يركد فيها، حينا، عامل الخلق. من ذلك قوله :

– « اوسط صبيتي وواسطة العقد – بعيدا علي قرب ، قريبا على بعد – المهد واللحد – الوعد والوعيد – صفرة الجادي عن حمرة الورد – نفس تساقط أنفسا – التخليد في جنة الخلد – حالت بي الحال بعده ، كيف حالت به بعدي – التخليد في جنة الخلد – وانت وان افردت في دار وحشة ،فاني بدار الانس في وحشة الفرد »

وانت لو نظرت في هذه العبارات تجد انه تسقطها بفعل التداعي اللفظي والموازنة بين العبارة وايقاعها او بفعل المعارضة والنقض في الطباق وتنافر الاضداد . وهذه التوشيحات البديعية تنم عن انصرافه إلى التزام ما لا يلزم وانتصار على صعوبة خارجية لا يجدي الانتصار عليها تعبيرا عن الحقائق المستورة في النفس والوجود .

٣ – طبائع العبارة :

أ – **اللفظة المفردة** : تبدو الفاظه اذا افردت وعزلت عما دونها ، الفاظا مباشرة لا تنطوي على اكثر من معناها المتداول . فاللفظة نثرية في اطار شعري ، لكنها سيالة الوقع ، لا تعاظل ولا تجهم فيها ، تحمل طابعها الفكري الشائع ، ولكنها تتخضب بالانفعال من توقيعها في مؤقعها من التجربة الانفعالية العامة . فهي لفظة محددة ، واضحة ، مقننة لا اسراف فيها ولا ترادف ولا نعوت تحشر في متن البيت أو العبارة .

ب – **اللفظة المركبة او العبارة** : تكثر فيها حروف الفاء الدالة على الاستنتاج حينا ، « فجودا ، فقد اودى – فلله – فلم ينس – فيا ليت شعري ، فاني بدار الانس ،فما فيهما لي سلوة » ولقد تسربت هذه الفاء إلى شعر ابن الرومي من نزوعه منزعا جدليا او برهانيا او استنتاجيا او تفسيريا .

وبتأثير هذه النزعة ذاتها نقع على أدوات جزم وشرط ، وهي ادوات توافق النزعة البرهانية التفسيرية : « وان كان لا يجدي – ولو أنه أقسى من الحجر الصلد – ولو أنه التخليد – واني وان متعت بابني بعده – إذا لعبا – وانت وان افردت في دار غربة ».

وتبعا للاحوال التي تطرأ عليه نراه ينادي نداء اللهفة والحيرة والاسى : « فيا لك من نفس — أريحانه العينَيْن والانف والحشا — أعَيْنَيّ جودا لي — محمّدُ ما شيء توهم سلوة » وقد كان النداء وسيلة له لإحياء اسلوبه واخراجه عن وتيرته الواحدة وتبديل الموجة النفسية والسياق السردي او التقريري . فقوله : « فيا لك من نفس » يُفصح عن التعجّب والحسرة والقسر والندم بطبيعة النداء ذاته .

وقوله : « أريحانة العينين » يفيد التلهف والتفجّع وما اليهما . وقوله « محمد » يفيد الانسحاق والحنان والألم . وهكذا فان الشاعر توسل صيغة **النداء** لبثّ أحوال صادقة مبرمة في نفسه . وقد يعتاض عن النداء المباشر **مستفتحاً** « بألا » : « ألا قاتل الله المنايا » « ألا ليْت شعري » وما يدنو إلى ذلك : « لله كيف اختار ، لعمري » أو **الاستفهام** : « عجبت لقلبي ، كيف لم يتفطر له — هل تغيّرت عن عهد — هل العين » ومع ذلك كله ، فان عبارة ابن الرومي لست العبارة المثقفّة المكثفّة ، بل انها قد تحبو وتتزاحف إثر المعنى .

أساليب التجسيد :

١ — **التشبيه والاستعارة** : مع ان ابن الرومي ينظم في مقام الرثاء ، فقد ألمّ بكثير من التشابيه واحال بعضها إلى استعارات في أبيات كثيرة ، وافاد منها دلالات متعدّدة مُتبَاينة . ويمكن أن يُحْصي ذلك بمايلي :

— **الا قاتل الله المنايا واخذها من القوم حبات القلوب على عمد** : وقد شبّه الأولاد بحبّات القلوب للتدليل على الحنان والمحبّة . وليس للقلوب حبّات ، بل انه تعبير مأثور يقصد به إلى ما يتألف منه القلب . وهذا التشبيه عديم الخيال وان كان شديد الانفعال . وقد مال فيه إلى نوع من الاستعارة اذ حذف المشبه وابقى على المشبه به .

— **فلله كيف اختار واسطة العقد** : شبه ابنه الاوسط بواسطة عقد ابنائه للتدليل على تناثر العائلة وانفراط عقدها بموته . وحذف المشبه وابقى على المشبه به من دونه ، فمال إلى الاستعارة . والتشبيه يقوم هنا على المماثلة والمقارنة والتوضيح بخلاف التشبيه السابق الذي توسله الشاعر للغلو .

– **حتى احاله الى صفرة الجادي عن حمرة الورد** : التشبيه هنا لا يتخذ شكله الاتباعي المأثور ، بل انه يقوم على النسبة . وقد استبطن الشاعر في هذه العبارة القول بان الاصفرار شبيه بالزعفران وان الحمرة شبيهة بالورد . والمعنى مطروق مبذول قصد فيه إلى المماثلة والتوضيح ، فضلا عن الغلو .

– **ويذوي كما يذوي القضيب من الرند** : شبه ذبول ابنه بذبول قضيب الرند ، للتدليل على الطراوة والرقّة فضلا عن الطّيب ، وهذا التشبيه يسمو على ما هو دونه لتأليفه فيه بين حاستَيْن كما ، قدمنا .

– **تساقط أنفساً تساقُطَ در من نظام بلا عقد** : الطرف الأول من هـــذا التشبيه معنوي والطرف الثاني مادّي ، وهو من جديد العصر العباسي ، اذ اقتصر الشعراء قبلا على تشبيه الحسي بالحسي .

– **ولو انه اقسى من الحجر الصلد** : ليس لهذه العبارة صيغة التشبيه ، ولكنها تنطوي على معناه ، اذ يشبه ضمنا قلبه بالحجر الصلد في قساوته .

– **واولادنا مثل الجوارح** : تشبيه مباشر ذَكَرَ طرفيه وأداته وفسر وجه الشبه بما يلي له .

– **اريحانة العينين والانف والحشا** : شبه ابنه بالريحانة وحذف المشبه . وهذا التشبيه اكثر ايحاء لتأليفه بين ثلاثة حواس .

– **لذّعا فؤادي بمثل النار** : تشبيه مباشر ذُكر طرفاه واداته ووجه الشبه فيه .

وبيّن ان الشاعر نحا في معظم هذه التشابيه نحو سواه ، لكنه تفرد في مزج الحواس وتأليفها وفي الالمام بتشبيه احد طرفيه معنوي . وهذه التشبيهيّة لا تزال القوام الاهم للتعبير عند ابن الرومي ، يُعرّف الاشياء بسواها ، دون ان ينفذ إلى الحقيقة المباشرة ذاتها بالرؤيا .

٢ – **التكرار** : تردد ابن الرومي على معـــان متشابهة في متن القصيدة ظهرت فيما يلي :

ـ **استذراف الدمع** : بكاؤكما يشفي وان كانلا يجدي ، أعيني جودا لي .

ـ **ذكر ولديه الباقيين** : واني وان متّعت بابني بعده ـ أرىٔ أخويك الباقيين كليهما ـ فما فيهما لي سلوة بل مرارة ـ إذا لعبا في ملعب لك .

ـ **ذكر الموت** : الا قاتل الله المنايا ـ توخّى حمام الموت ـ طواه الردى .

ـ **القهر والاكراه في الموت** : بكاؤكما يشفي وان كان لا يجدي ـ لقد انجزت فيه المنايا وعيدها ـ ولا بعته طوعا ولكن غصبته .

ـ **ذكر عذابه اثره** : لقد أودى نظيركما عندي ـ فيا لك من نفس تساقط أنفسا ـ عجبْتُ لقلبي كيف لم ينفطر له ـ لعمري لقد حالت بي الحال بعده ـ ثُكلت سروري كله اذ ثكلته واصبحت في لذات عيش اخا زهد ـ أعيني جودا لي ـ ألام لما أبدي عليك من الأسى ـ إلاّ زاد قلبي من الوجد ـ يكونان للاحزان أورى من الزّند ـ لذّعا فؤادي بمثل النار ـ فاني بدار الانس في وحشة الفرد .

٣ ـ **نزعة التعليل والابانة** : وهي احدى خصائص شعره ، عامة . وقد ساقت ابن رشيق إلى القول انه يكر ويفرّ على المعنى ويرهقه ويُميته ويخلّفه ولا مطمع فيه لسواه ، أو هو يقلّبه ظهراً على عقب حتى يجهز عليه . والنزعة التعليلية تجري عنده على الاسلوب المنطقي في مقدمة عامة تلحق بها البينّات لتوضحها وتؤكدها وتأتي على غاية القول فيها . ففي مطلع هذه القصيدة يمثل عظم فجيعته بالقول ان بكاءه قد يهدىء من روعه ، لكنه لا يُجْديه نفعا عن عظم الخطب الذي فدحه. ثم يبين على ذلك بالبيّنات التالية :

ـ ان الموت أصاب منه حبّة قلبه .

ـ انه توخى اي تعمد ابنه الاوسط من دون اخويه.

ـ انه لم يقبضه الا حين دنا خيره وأشرف على البلوغ . والخطب في ذلك افدح.

ـ انه ظل قريبا منه قبره ، فيما نأتْ عنه روحه.

ـ ان مكوثه بين المهد واللحد لم يطُلْ .

وشعر ابن الرومي يبدو جدلي النزعة ، بالرغم من ان تجربة الرثاء لا تسيغ ذلك ، فقد اقنع القارىء واثّر فيه بما حشده له من بينات. والشعر السوي لا يقنع بالبرهان، بل بذاته وعمق رؤياه .

وتبدو هذه النزعة اكثر جلاء في المقارنة بين الجوارح والابناء :

— **المقدمة العامة** : الاولاد كالجوارح .

— **البراهين هي التالية** :

— لا يَفْتَقد الانسان إلا الجارحة الفقيد .

— العين لا تقوم مقام السمع .

— السمع لا يقوم مقام العين .

— **النتيجة** : كذلك الاولاد لايقوم أحدهم مقام الآخر .

ولعل هذا الاسلوب هو الذي ساق بعض النقاد إلى تغليب العنصر النثري على شعر ابن الرومي.

٤ — **الوصفية** : يستأثر الوصف بمعظم قصائد ابن الرومي ويطغى عليها . والرثاء بطبيعة معاناته التفجعية قلما يفسح مجالا رحبا له ، اذ تغلب فيه الافكار على الاوصاف . اما ابن الرومي ، فقد الم في هذه القصيدة بفلذة او فلذات من الوصف ، دون أن يُغرق فيه وينصرف اليه انصرافا كلياً . وقد بدا الوصف في مثل قوله :

ألحّ عليه النّزف حتى أحاله إلى صفرة الجادي عن حمرة الورد

وظل على الايدي تساقط نفسه ويذوي كما يذوي القضيب من الرنـد

فيا لك من نفس تساقط أنفساً تساقط دُرّ من نظام بلا عقد

وهذه الابيات الوصفية لا تظهر طبائع الوصف الفعلية في شعره لانها مبتسرة ، مجتزأة. الا انها تطلعنا على بعض الخصائص حيث يعتمد التشبيه التمثيلي للإبانة والغلو معا .

٥ ـ البيئة وتأثيرها في القصيدة :

١ ـ البيئة الاجتماعية : ظهر تأثيرها ضعيفا . نستشفه في الامور التالية :

ـ بكاء الشاعر واعواله ، على عادة الناس . مع ان هذه الظاهرة تعم المجتمعات البشرية ، لا تختص باحدها على مستوى متباين من الهدوء والعنف .

ـ في ذكره لبعض الحلي كواسطة العقد . ونظام بلا عقد . وبعض ما يكون في حياة الناس كالمهد واللحد والملعب ،وفي بعض ما يدأبون عليه من تعطف على الطفل اذ يحملونه وينقلونه من يد إلى أخرى .

٢ ـ البيئة المادية : وهذه ، أيضا ، بدت باهتة الاثر واهية لقيام موضوع القصيدة في بيئة ذهنية نفسية.وربما وقعنا على شيء من ذلك في ذكره للورد والريحان من البيئة الجديدة القديمة والبرق والرعد والمطر من البيئة القديمة .

ابن الرومي

نموذج من وصفه

وحيد المغنيه

مقدمة :

لئن اتفق ابن الرومي مع سائر الشعراء العرب ببعض طبائع التقليد ومميزاته ، فقد انفرد عنهم بطبيعة خاصة تفيض بالشعر عن الخاطر دون ان يحفزه مديح أو رثاء او ما إلى ذلك.فهو يتقيّد احياناً في شعره بالمعاني التقليدية التي توافق ما يتصدى له من مواضيع. ، لكنه كان يتحرَّر حيناً آخراً، فلا تصحبه معاني التقليد أو آراء النقاد والقراء، بل يدرك لحظات من صفاء الوجد شبيهةً بالصلاة . ان شعره يزدوج ويتناقض، كما تزدوج وتتناقض نفسيته وحياته . لكنه وان افتقد الاخلاص والعفوية حيناً ، فهو قلما افتقد طبيعته وميزته الخاصة . ذلك انه كان يصعب بل يستحيل عليه ان ينضبط وينساق في التيار الغفل العام . ولعلّ هذه الميزة هي التي جعلته يتصدّى لمواضيع ندرت في الأدب العربي ويفتّق بمعانٍ تندر في القصيدة العربية ، بل تنعدم فيها أحياناً كثيرة ، خاصة تلك المواضيع التي يغنّي بها غناء نفسه ، لا طمعاً بثواب ولا خوفاً من عقاب . ولعل قصيدته في وحيد المغنية تمثل لنا نموذجاً من هذا الشعر الوجداني ، الذي تشخص فيه مميزات ابن الرومي في فنّه وفي سلوكه وفي بيئته وعصره . ان الخمارة الشائعة المبذولة في العصر العباسي بالاضافة إلى مجونه، ان ذلك، جميعاً، ظاهر الاثر في انشاء هذه القصيدة :

يا خليليَّ ! تيَّمتني وحيدُ ! ففؤادي بها مُعنّى عميدُ ! [1]
غادةٌ ، زانها من الغصنِ قدٌّ ؛ ومن الظَّبي مُقلتانِ وجيدُ ؛
وزهاها ، من فرعها ومن الخدَّين ذاكَ السَّوادُ والتَّوريدُ ؛
فهي بردٌ بخدِّها ، وسلامٌ وهيَ للعاشقينَ جُهدٌ جهيدُ . [2]
٥ أوقد الحسن ناره في وحيد فوق خدٍّ ما شانه تخديد
ظبية تسكن القلوب وترعاها وقمرية لها تغريـــــد [3]
وغريرٍ بحسنها قال : صِفها : قلتُ أمرانِ بيِّنٌ وشديدُ ! [4]
يسهلُ القولُ : إنَّها أحسنُ الاشياء طرّاً ؛ ويصعُبُ التَّحديد ؛
شمس دجـــن كـــلا المنيرين من شمس وبدر من نورها يستفيد
١٠ تتجلى للنَّاظرين إليهـــا ، فشقيٌّ بحُسنها ، وسعيـــدُ .
تتغنَّى كأنها لا تُغني ، من سكون الأوصالِ ، وهي تُجيدُ ، [5]
لا تراها ، هناكَ ، تجحظُ عينٌ ، لكَ منها ، ولا يدرُّ وريدُ ، [6]
من هدوٍّ ، وليسَ فيه انقطاعٌ ؛ وسُجوٌّ ، وما بهِ تبليدُ ؛ [7]

---

١ – تيمتني : عبدتني وذللتني . المعنى : من عناه : أنصبه واحزنه وكلفه ما يشق عليه . العميد : الشديد الحزن الذي هده العشق .

٢ – زهاها : جعلها معجبة بنفسها . الفرع : الشعر .

٣ – القمرية : حمامة حسنة الصوت .

٤ – الغرير : المغرور ، والخلق الحسن ، والشاب لا تجربة له .

٥ – أي تجيد الغناء وهي ساكنة لا تتحرك أوصالها شأن غيرها من المغنين .

٦ – يدر : يظهر ويتوتر . الوريد : عرق في العنق .

٧ – السجو : مد الصوت بالحنين . التبليد : التردد والتحير .

مَدٌّ في شأوِ صوتِها. نَفَسٌ كافٍ كأنفاسِ عاشقيها ، مَديدُ ،[1]

١٥ وأرقَّ الدَّلالُ والغُنجُ منه ، وبَراه الشَّجا ، فكادَ يَبيدُ ،[2]

فتَراه يموتُ، طَوراً ، ويحيا ، مُستلَذٌّ بسيطُهُ والنَّشيدُ ؛[3]

فيهِ وَشْيٌ وفيهِ حَلْيٌ من النَّغْمِ مَصوغٌ ، يختالُ فيه القصيدُ .[4]

طابَ فُوها وما تُرجِّعُ فيه ؛ كلُّ شيءٍ لها بذاك شهيدُ .[5]

عَيبُها أنَّها ، إذا غنَّتِ الأحرارَ ظَلّوا ، وهم لديها عبيدُ ،

٢٠ وحِسانٍ عرَضن لي ، قلتُ : مهلاً عن وحيد ، فحقها التَّوحيدُ !

حسنُها في العيونِ حسنٌ جديدٌ ، فلَها في القلوبِ حُبٌّ جديدُ .

ضِلَّةٌ للفؤادِ ، يحنو عليها ، وهي تزهو ، حياته ، وتكيدُ ؛[6]

سَحرَتْهُ بمُقلتَيها ، فأضحت ، عندَه ، والذَّميمُ منها حميدُ .

ليَ ، حيث انصرَفتُ ، منها رفيقٌ ، من هواها ؛ وحيثُ حلَّت ، قعيدُ ؛[7]

٢٥ عن يميني وعن شِمالي ، وقُدّامي وخَلفي ، فأينَ عنه أحيدُ ؟

سَدَّ شيطانُ حُبِّها كلَّ فجٍّ ؛ إنَّ شيطانَ حبِّها لَمريدُ !

...

١ – الشأو : الغاية .

٢ – براه : اضعفه . الشجا : ما اعترض الصوت من الغصة عند الغناء .

٣ – البسيط : ما يمتد به الصوت ويرق . النشيد : رفع الصوت والترنيم .

٤ – الوشي : نقش الثوب ، او خلط لون بلون : اراد به تفننها بغنائها . الحلي : الزينة . يختال : يتزين .

٥ – الترجيع : ترديد الصوت في الحلق .

٦ – حياته : اي مدة حياته .

٧ – القعيد : المجالس .

٨ – المريد : الشديد المرادة . ومرد مرادة : جاوز حد امثاله او بلغ غاية يخرج بها من جملتهم .

ليتَ شِعري ، إذا أدامَ إليها كَرَّةَ الطَرفِ مُبدىءٌ ومُعيدُ ،
أَهيَ شيءٌ لا تَسأمُ العينُ منه ؟ أم لها ، كلَّ ساعةٍ ، تجديدُ ؟
بل هيَ العيشُ لا يَزالُ ، متى استُعرِضَ ، يُملي غرائباً ويُفيدُ ؛
٣٠ مَنظرٌ ، مَسمَعٌ ، مَعانٍ من اللَّهو ، عِتادُ ، لما يُحَبُّ ، عتيدُ ؛[١]
لا يَدِبُّ الملالُ فيها ، ولا ينقُصُ ، من عقدِ سِحرِها ، توكيدُ ؛[٢]
أخذَ الدَّهرُ ، يا وحيدُ لقلبي ، منكِ ، ما يأخذُ المُديلُ المُعيدُ[٣]
حظُّ غيري ، من وصلِكم ، قُرَّةُ العينِ ، وحظِّي البُكاءُ والتَسهيدُ !
غيرَ أني معلَّلٌ ، منك ، نفسي بعداتٍ ، خلالهنَّ وعيدُ[٤]
٣٥ ما تزالين ، نظرةٌ منــك موتٌ لي ، مميتٌ ، ونظرةٌ تخليدُ
نتَلاقى ، فلَحظةٌ منكِ وعدٌ بوصالٍ ، ولحظةٌ تَهديــدُ
قد تركتِ الصِّحاحَ مَرضى ، يَميدون نحولاً ؛ وأنتِ خُوطٌ يَميدُ ؛[٥]
والهوى لا يَزالُ فيه ضَعيفٌ ، بين ألحاظِه ، صريعٌ جليــدُ .[٦]
ضافَني حبُّكِ الغريبُ ، فألوى بالرُّقادِ النَّسيبِ ، فهو طريدُ ؛[٧]
٤٠ عجَباً لي ! إنَّ الغَريبَ مُقيمٌ بينَ جَنبيَّ ، والنَّسيبُ شَريدُ .

---

١ – العتاد : ما أعد لأمر . العتيد : الحاضر المهيأ .
٢ – توكيد : توثيق واحكام .
٣ – المديل : من اداله منه جعل له الدولة عليه . المعيد : من اعاد الشيء ، كرره وجعله عادة . يسأل الدهر ان يديل قلبه من وحيد اي يجعله له الدولة عليها . ويكرر ذلك حتى يجعله عادة لا انفكاك عنها .
٤ – عدات : ج. عدة ، الوعد . الوعيد : التهديد ، الانذار .
٥ – الخوط : الغصن الناعم ، او كل قضيب . يميد ، من ماد الغصن : مال وتثنى .
٦ – الجليد : القوي الشديد ، الصبور .
٧ – ألوى : ذهب به .

قد مَلَلْنا من سترِ شيء مَليحٍ ، نشتَهيهِ ، فهل له تجريد ؟
هو في القلب ، وهوَ أبعدُ من نجمِ الثّرَيّا ، فهوَ القريبُ البعيدُ !

تعريف وتلخيص : كانت وحيد مغنية اجتمع لها جمال الصوت إلى جمال الوجه والقد . وقد توهلت الشاعر والتبست عليه في اقبالها وإحجامها ، في وعدها وإخلافها حتى اعيي وتبرّح .

استهل ابن الرومي قصيدته بالنداء المثنّى على عادة الجاهليين . ثم جعل يبوح بوجده ، واصفاً جمالها الذي أشقاه وتيّمه . فهي غادة مزدانة بقدّ الغصن ومُقلتي الظبي وجيده، سوداء الشعر، متوردّة، يشتعل الحسن في وجهها اشتعالاً. وهي، كذلك، طيبة، عذبة، ولكنها متعصيّة جهيدة، تُصلي بنار لا يطفئها الا رضابها. اماجمالها، فباد للعيان، جميعاً، تسهل مشاهدته، لكنه يصعب تحديده، فهو صعب جهيد كوصالها . الا ان الشاعر ينصرف إلى وصفها بالرغم من ذلك، فيمثّلها بشمس ساطعة، تكاد لا تتجلّى ، حتى توري بأنفس المشاهدين حسرة الشقاء أو غبطة السعادة. فهي ظبية القلوب وقمرية الغناء ، تغنّي غناء ساكناً ، يمتدّ ويشجو ، دون ان تجحظ او تتشنّج فيه . ذلك ان نَفَسَها كنفس عاشقيها يمدّه شأوٌ طويل يوشك ان يبريه ويضعفه الدلال والشجى. فهو يموت ويحيا، كما انه يعذّب ممتدّاً او مرتفعاً ، كأنه يختال اختيالاً او يوشّي توشية . اذا غنّت به الاحرار استعبدتهم ، واذا رآها اللائمون هاموا بها . وهي تُضل فطنة المرء، يحبها وهي تكيد له وتزهو عليه لان سحر عينيها احال قبحها سحراً وحسنا ، حتى أمست لا تضاهى في الفتنة والاغراء فضلاً عن الغناء . جمالها نعمة، لكن حبها بلوة، لانه يُطبق على النفس ويشتمل عليها من الجهات، جميعاً . فكان شيطان حبها أقفل منافذ الخلاص والتحرر كلّها. وهنا يشتدّ التباس الشاعر بحبّها وجمالها حتى يعتقد ان سر جمالها كسرّ الحياة ، يكاد لا ينحسر ، حتى يتعقّد من جديد . لذلك فهي توري به الحسرة ، يموت ويحيا بين لحاظها ، بين وعدها ووعيدها ، حتى تأرّق وتشبّه له بها وشعر انها قريبة منه في قلبه وبعيدة عنه مستحيلة كأنها في الثريّا .

روح القديم وآفة الأنواع الأدبيَّة (١-٦) : لعل هذه القصيدة ، كما قدّمنا ، وكما بدا في موجزها تتناول موضوعاً غنائياً يتحدث فيه الشاعر عن وجدانه ومرارته . فهي بذلك أدلّ على حقيقة اسلوبه ،لأنه ليس ثمة ما يقتضيه المراضاة والتداجي ، ليسخّر ضميره الفني في سبيل الخليفة أو الأمير او التقليد الشعري الذي يلتزم به شعر المناسبات. لذلك يجدر بنا ان نعتمدها في تقرير اسلوبه اكثر من سائر قصائده ، خاصة قصائد المدح والطلب والعتاب . لأنه في تلك القصائد كانت تغتصبه المناسبة وعادة القول والمعاني. مما يُخْمد التجربة الشعرية ويظهر التقصُّد وأساليب الاحتيال والتورية والمبالغة.أما هنا . فانه يباشر التجربة بوجدانه الفني والنفسي ويسعى ان يحقق ذروته كما يتمثّلها بحرية وعفوية . ولقــد يشتد بنا العجب اذ نراه يستهل قصيدته متوسلاً بالتعبير الجاهلي . ممتزجاً بصوره . بالاضافة إلى ما نشهد في شعره من خاصة الاسلوب التفصيلي الذي يعتمد المقابلة والتمييز والاحكام . فها هو ينادي حبيبته على عادة الشعر القديم . بجوّ أقرب إلى الرثاء منه إلى بوح الغزل . ولعله لم يستعر تلك العبارة القديمة « يا خليليّ » بتأثير التقليد ، بقدر ما استعارها لما تشتمل عليه من نداء البراح والتفجّع والشكوى. لكثرة ما تداولها الشعر في الجهشة والحسرة والبكاء . فهي عبارة بكائية متفجعة . وهي تقليدية . لكنها . بالرغم من ذلك. ليست ميتة لان الشاعر أضفى على ندائها المترنح . المُشبع بروح القدم ، كثيراً من ترنحه ووجومه وابتهاله . وأياً ما كانت الحال . فاننا نظلّ نستشفّ عبرها بقايا القديم في الجديد العبّاسي ونستدلّ بها أيضاً. على مدى انطباعه بروح القديم وشكله . ولئن شهدنا القديم في ظاهر هذه العبارة وشكلها . فاننا لا نعتّم ان نشهده في روح القصيدة وربما غلب عليها . حتى لنتساءل إذا لم يكن ابن الرومي قد وقع تحت وطأة القديم ويسر الأخذ منه والافادة به .

ان قدّ الغصن ومقلتي الظبي وجيده فضلاً عن شمس الجمال وقمرية الغناء، هذه جميعاً. عناوين المرأة الجاهلية وملامحها . ولقد عمد اليها ابن الرومي بيُسر الامور المقرَّرة المبذولة . فكأنه ينشىء معادلة من الارقام ، من ارقام التشابيه ، لانه يدرك ان عادة الشعر درجت على اتخاذ المقلة والجيد من الغزال والنحافة والتألق من الغصن والشمس والتورّد من الورد . فابن الرومي هنا أقرب ان يكون عالماً ينظم ما يعرفه

دون ان يعانيه او يتمثله ، لذلك أتى شعره كالكلام العادي الذي لا نكهة له ولا حرارة فيه . لا شك ان ثمة شبهاً بين الغصن والقد وبين الظبية والمرأة ، لكن ابن الرومي أخذ الشبه مما عرفه في الشعر ومما شاع في الناس دون أن يحدث في نفسه او يعبر عن معاناتها . لذلك فهو تعبير خارجي ،منقول اختصر فيه مميزات المرأة الجاهلية ونسبها إلى المرأة العباسية.ويقيني ان ابن الرومي عندما نظم هذه الأبيات لم يتخيّل وحيداً ، لم ينقل ملامحها الخاصة ، ولا تأثيرها الخاص فيه ، بل عمد إلى وسم الملامح المطلقة لجمال المرأة ، يؤلّفها وينظمها ، كأنها أشياء لا اختلاف فيها بين شخص وآخر . انه يُقيم فلذات تجتمع بشكل امرأة دون ان يتكلف او يعنى بهـا ، كأنما يتلوها تلاوة من ذاكرته . ولقد ظهرت المعرفة في مزواجة هذه الصفات ومقابلتها ، إذ عرض للفرع والخد ، من جهة ، ونما اليهما السواد . والتورّد من جهة أُخرى ، كأنه يذكر أشياء معروفة لا تلتبس على احد . فهو لا يبتكرها بل يعيد للناس ما شاع فيهم . هـــذه هي آفة الانواع الأدبية عـــلى انسانية الشعر العربي . لقـــد صنّفت معاني الشّعر وأوضحتها وشيعتها غزلاً ومدحاً وهجاء ، فلم يعد الشاعر يلتفت إلى نفسه في الغزل بل يتصدّى لتلك المعاني المجرّدة المستقلة ، يستعيدها ويجلوها أو يولدها ويفصّلها واحياناً يقنّعها ، فينقضي عمله بعبث المعاني ، غافلاً عن نفسه وتجربته. وهكذا أصبحت العملية الفنية تجري في الذهن الخالي دون النفس العاتية . واصبح الشعر شعر زخرفة وتصنيع يُدهش الحواس ، لكنه لا يبثّ النشوة في النفس. فهو مومياء واضحة التقاسيم والملامح ، لكنها هامدة ميتة . ان صورة وحيد بالرغم من وضوح تقاسيمها ، ليست وليدة شوق ابن الرومي أو حنانه . انها صورة المرأة العربية التي ما زالت تتكرّر باسماء مختلفة منذ الجاهلية . وهكذا بقيت ملامح وحيد الحقيقية مغفلة مجهولة ، تلتبس علينا في تشابه ملامح النساء العربيات . فوحيد هي ليلى وهند ولبنى وفاطمة ونعم وزينب وما إلى ذلك من اسماء تتعدّد وتتكرر بامرأة أبدية واحدة .

اللحمة الفنيّة والمنطق المستور : الا ان ابن الرومي اتخذ مادة القديم هـــذه من ضمن اسلوبه الخاص ، فكرّرها وفصّلها وقابل بينها على عادته . فكأنّ اسلوبه هو في طبيعة ذهنه الناظم ، بقدر ما هو في طبيعة عصبه الشاعر . فبعد أن تحدّث عن تتيّمه بها في البيت الأول من المطلع ، ذكر عنـــــاءه وتعمده في الشطر الثاني منه ، متردّداً

بالفاظ متشابهة المعنى ، معنى العذاب والوله ، وان اختلفت قوة الدلالة في بعضها على البعض الآخر :

يَا خَلِيلَيَّ تَيمتني وَحِيدُ فَفُؤَادِي بِهَا مُعَنًّى عَمِيدُ

ولعل المعنى هنا لا يتكرَّر تكراراً ، لأن معنى الشطر الثاني الذي تتصدره الفاء الاستنتاجيَّة هو خلاصة من معنى الشطر الأول. وهذا الاستنتاج الذي يرتبط بالفاء، هو مظهر من مظاهر اللحمة في شعر ابن الرومي حيث نرى الشطر الأول ، كمقدّمة تتولد منها نتيجة الشطر الثاني . أما انتقاله إلى وصف جمالها بعد ذكر تتيمه مباشرة ، فلا يفكك تلك الوحدة لأنه يُظهر سبب تعمده وشقائه، ويعرّفنا، في الآن ذاته، بتلك المغنية الجاني جمالها. فالبيت الثاني، اذن ، توضيح وتخصيص لمعنى البيت الأول . كما ان البيت الثالث هو امتداد لوصف وحيد الذي شرع به في البيت الثاني، وهي، جميعاً، معادلة لصفات المرأة العامة، كما قدَّمنا .

اشتعال الحسن : لا جدوى من التصدي طويلاً إلى هذه الأبيات، لكننا نودّ ان نلتفت إلى بيت خرج به الشاعر عن التقليد ، واذكاه بشيء من حسه الراعش الخاص اذ جعل الحسن يشتعل اشتعالاً بخدّي وحيد . وهو معنى يعجز عنه المنطق العادي الذي يستحيل عليه ان يوقد ناراً في الوجنة :

أَوْقَدَ الْحُسْنُ نَارَهُ فِي وَحِيد فَوْقَ خَدٍّ مَا شَانَهُ تَخْدِيدُ

ان ابن الرومي، في مثل هذه اللحظات ، كان يتحرّر من ربقة المنطق الذي يتشبَّث به الوضوح والفهم ويجسد اللمعة البعيدة في ما وراء الحدقة ، فيخيل اليه ان وراء الجمال والقه في الوجه ، ناراً تشتعل . ذلك ان النار تَجمع فضيلة الوهج واحمرار التورُّد اللذين تصدّى لهما الشاعر . وقد غالى في المبالغة إذ « أوقد » ناراً في وجنتها ، دالاً بذلك على شدَّة التورّد والألق . ولو انه جارى المنطق العاديّ البطيء الذي يتعرج في طرق الوضوح التام ، لكان أعدم جذوة اللحظة وحياتها في نفسه ، لكنه فيما شطر مباشرة إلى اللحظة النفسية، فأنه أبقى على النشوة الشعرية دون ان يجعلها مستحيلةأو غير منطقية . ان ابن الرومي لا يفتقد خطَّ المنطق في صوره ومعانيه لان تمرُّسه بالفلسفةوعلم

الكلام نأى به عن المعاني المخدوعة الزائفة ، وبثّ في شعره روحاً من المنطق المستتر البعيد الذي يجعلنا نقتنع ونتأثر بالصورة أو المعنى قبل ان نتمثلهما ونعيهما . ذلك ان منطقه ليس منطق التداول السافر المتباطىء ، بل منطق عصبي يحدس في اعماقه ، كضوء خافتٍ ، ولا يسطع فيها او يسفر ليزيل غموضها وذهولها .

ويقيني انه قلما وفق شاعر عربي إلى مثل هذه الفلذة لما تنطوي عليه من عمق عفوي شفاف ، فهي لا تتفكك او تنهار كما يغلب في صور ابي تمام ، وهي كذلك لا تنبسط وتضيع في تقليد الصور القديمة المائتة .

انحدار الشاعر : الا ان ابن الرومي يكاد لا يصفو . فهو يخطر بفلذة شعرية صافية رائعة ، ثم يستطرد إلى فلذة او فلذات نثرية تقتضيها عليه ضرورة الوزن والقافية . وهكذا فبعد أن اشعل وقيد الحسن في وجنة وحيد ، عاد فأطفأه في الشطر الثاني بملاحظة عقيمة لا مجدية ، اذ قال « فوق خدّ ما شانه تخديد » . أين تقرير هذا الشطر ووضوحه من ذهول الشطر الاول وتخيُّله ؟ فالشاعر قد انهار انهياراً وجعل يتململ ويحبو بعد ان كان محلّقاً. انه من عبيد الشعر، دون شك ، لكنه اتجه بجهده للاطالة والتفصيل دون التحكك ، فكأنه اكتفى بعدد الأبيات والقوافي عن صفائها وخلوصها .

اما سائر معاني وصفها، فهي لا تقل عن الملامح السابقة وضوحاً، بالرغم من اعتماد الشاعر فيها اسلوب المقابلة غير المباشر ، بعد الاسلوب المباشر القريب السافر . فها هو يقول :

فَهْيَ بَرْدٌ بِخَدِّها وَسَلامٌ وَهْيَ لِلْعَاشِقِينَ جَهْدٌ جهِيدُ

فابن الرومي يشير إلى معنى العذاب في البيت الاول ، كنتيجة لطرَفي مقابلة . ان وحيد عذبة مُسعدة ، لكن وصالها جهيد . عذوبتها تدفع الناس اليها ، لكنهم يُملقون ويفشلون لانها صعبةالمنال ، حصان. ولعل هذه المقابلة تمثل صراع العاشقين أجمل تمثيل . فهي تستدعيهم وتصدّهم ، فتلتوي اعناق رغائبهم وتذلّ ، ويظلون ينعون

حبّهم وعذابهم . ولعلنا نشهد في هذا البيت لفظة مشوبة كالتي شهدناها في المطلع . تلك لفظة « برد » التي استعارها للدلالة على النعيم . هذه اللفظة لا مبالية بحد ذاتها . قد تدل على النعيم ، كما انها قد تدل على الجحيم. انها نعيم القيظ وجحيم الصقيع . لكن صفة النّعيم لازمتها بطبيعة الصحراء القائظة اللاهثة . البرد هو نعيم الصحراء وليس نعيم الحاضرة ، لكنّ ابن الرومي اتخذها في معناها الشائع التقليدي في صدى معناها وتأثيره ، دون التفات إلى اصله. فالتقليد في معنى الكلمة وليس في الشاعر ، كما ان هذه اللفظة تنطوي على معنى مستور غير مباشر في دلالتها المباشرة الواضحة . ان فضيلة البرد ليست بذاته وليست بالنسبة للصحراء ، بل بالنسبة لتحرّك النار في كبد المغرم ، نار الاسى والوجد والحنين . ان بردها يشير إلى اشتعاله . ولعله كان تغافل عنه لولا تلك اللوعة الداخلية في نفسه . هكذا يعبر ابن الرومي عن ذاته من خلال غيره ، من خلال الظواهر الخارجية .

ولعل مشكلته مع وحيد هي مشكلته الدائمة مع الحظ والسعادة والحياة . انه يحبُّ الحياة ، يود ان يبترد بنعيمها ويغتبط بسلامها ، لكنها تصد عنه وتبقى متعتها جهداً جهيداً .

التجربة الكلية وسرابها (٧-٨) : وهو كذلك يعاني في وحيد مشكلة اخرى ، لا تقل عن مشكلة حبّها ووصالها . تلك مشكلة جمالها الذي يظهر في وضحٍ للعيان ، لكنه لا يبرح يلتبس تحديده ويتعقّد فكأنه آل السّراب ، نراه دون ان نتمكن من القبض عليه :

وَغَريرٍ بِحُسْنِها قَالَ : صِفْهَا ﻗُلْتُ أَمْرَانِ : بَيِّنٌ وَشَدِيدُ
يَسهُلُ القَوْلُ إِنَّهَا أَجْمَلُ الأَشياءِ طُرّاً وَيَصْعُبُ التَّحْدِيدُ

ربما خيّل للبعض ان ابن الرومي يحتال في هذين البيتين بما يظهر جمال وحيد . وقد جمع له اليسر والشدّة ، متوسّلا بالتناقض الذي كان يرضي بديعيي ذلك العصر. ولكن هذا الاحتيال الظاهر ينطوي على حقيقة عميقة صادقة بين ما يفهمه او يبصره ويشعر به الانسان ، وبين ما يستطيع ان يجسده ويعبر عنه في اللفظ . انه الصراع الأبدي بين

الروح والمادة ، بين المعنى واللفظ او بين الاحساس والادراك . فالانسان يقف امام جمال المرأة او جمال الطبيعة الذي يعتريه باحدى الحالات النفسية . فيحاول ان ينقل ذلك الشعور او تلك الحالة بمعنى اللفظة او الصورة ، لكنه يظل في حسرة من ذلك او يشهد ان ما قبضه من معان في الالفاظ ليس سوى جزء او عنوان تافه ، قليل ، لتلك التجربة الفياضة العميقة . فهو كأنما قبض على اشلاء التجربة ، على خطوطها الفاشلة الشاحبة او على زبد السطح دون الاعماق . ذلك ان العاطفة التي نشعر بها امام الجمال والتي قد نسميها غبطة او نشوة او بهجة ، ان تلك العاطفة متشابكة متضاعفة متداخلة ، توهمنا بذاتها الواحدة ؛ لكنها ، في الواقع ، مؤلفة من الآف الاهداب والاضواء الشعورية. فهي رمز او عنوان او خط افقي لتيار راعش من العواطف . فاذا ما تصدينا لها واكتفينا بها ، نشعر بالخيبة والفشل أمام حقيقة التجربة ، وندرك انها بقيت هاربة بارحة او مستترة . ان اكتفاءنا بالمعنى الواضح ليس في الواقع سوى تسجيل لصدى موجة الهدير الكبير واغفال للمويجات الشعورية المنكفئة عبره . فالمشكلة التي يعبر عنها ابن الرومي ، اذن ، هي مشكلة الفن الدائمة الابدية ، مشكلة الشعور الذي ينقرض ويستحيل عندما يستولي عليه الادراك والفهم . التجربة معاناة عصبية شعورية ، انها يقين قلبي ، فكيف يمكننا ان ننقل الشعور إلى ادراك دون ان نضعفه او نشوهه ، على الأقل ؟ ان المعاني ليست ، في الواقع ، سوى مدارك ، فكيف نجسد التجربة عبرها ، وهي لا محدودة غامضة؟ كذلك فإن اللفظة والصورة جامدتان هامدتان ، تعروان الشاعر بحسرة التجربة الكلية ، لأنه يشعر أبداً ان اللفظة تتعصى وتتضاءل عن التجربة . هذه هي الصعوبة الداخلية التي يعانيها كبار الفنانين ؛ ولعل التجديد الانساني الخالد ليس سوى ما يعرض من اساليب مخلصة للانتصار على هذه الصعوبة . وهكذا فان ابن الرومي كان يعبر عن مشكلة فنية مهمة بصورة غير مباشرة ، فيما عبر باخلاص عن واقعه ازاء جمال وحيد . فهو قد تفرس بها وعاناها دون ان يخلص إلى نظرية او قاعدة عامة . ويقيني ان ما نبصره لديه من تقليب وتردد في وجوه المعنى فضلاً عن الاطالة والاستطراد ، ليس ذلك ، جميعاً ، سوى محاولة للانتصار على هذه الصعوبة والتعبير عن كلية التجربة ، ليتكافأ الأثر الفني في الخارج مع الواقع النفسي في الداخل . ان جمال وحيد هو نموذج عن سائر التجارب التي يتصدى لها ابن الرومي والتي تجعله

عبداً من عبيد التجربة، وفقاً للتعبير القديم. الا انه يختلف في ذلك عن زهير والنابغة ، لان هذين كانا يتوزعان بين صقل التجربة وصياغة اللفظ . اما هذا فقد كان يؤخذ بالتجربة وينصرف إلى ترجمتها في معانٍ وافكار . أما الصياغة ، فكانت غالباً تنساق وراء المعاني، معذبة، ملتوية، واحياناً متهالكة ، مخذولة. ذلك يعني ان النابغة كان يعتدل في كدّه بين صعوبَتي التحديد والتجسيد. أما ابن الرومي، فكان كده، غالباً، على صعوبة التحديد . ولعلّ الأبيات التي تلي هذين البيتين حيث يتحدث عن صعوبة التحديد ، تمثّل نموذجاً لاسلوب الشاعر في انتصاره على غموض التجربة في اسرافه بالتكرار والتخصيص والتجزيء .

تجلّي وجيد (٩-١٠) : وكأني بابن الرومي لا يُعنى بوصف جمال وحيد بقدر ما يعنى بوصف جمال صوتها . ففي المقدمة التفَتَ إلى جمالها بنعوت وافكار تقليدية خارجة عن اطار التجربة. لكنّه جعل الآن يتصدّى لواقع التجربة، فاذا به يلمح إلى جمالها بجمال الشمس المتجليّة التي تُشقي الناس وتسعدهم :

شمس دجن	كلا المنيرين من	شمس وبدر من نورها يستفيد	
تتَجَلّى	للنّاظرينَ إليْهَا	فشقِيٌّ بِحُسْنِهَا	وَسَعِيدُ

ان تشبيه ألق وجه المرأة باشراق الشمس ، كتشبيهها بالظبية والغصن ، هو تشبيه عرف قديماً واستنفد وربما ابتذل . ولقد طالما تراءت حبيبة النابغة بين « سجفَي كلتها» كالشمس الساطعة . وكذلك طرفة فقد القى « رداء الشمس » على وجه حبيبته . كما ان أبا نواس جعل وجه الحبيب يطلع من قميصه كالقمر . وإلى هؤلاء كثيرون من الشعراء الذين عرضوا لشمس الوجه. اما ابن الرومي فاتخذ المعنى المنقول وبالغ به، كعادته، فجعل وجهها كشمس يفيض منها الشمس والبدر. وهو، في ذلك، يدّعي الحذق والبراعة ، إذ جمع بين ألَق الوجه واشعاعه ، وبين دُجنّة الشّعر وحلكته بتشبيه واحد . لا شك ان الشبه قائم على وجه صحيح ، لكنه شبه علميٌ ميتٌ . انه شبّه الرقم بالرقم، والمعادلة بالمعادلة، كما نشهده في شعر ابن المعتز أو فيمن لحق، بعدئذ، من الانحطاطيين الذين ماتت في نفوسهم جذوة الانسان ، وطفقوا يعبثون بدمى الأفكار والمعاني والالفاظ. ان ابن الرومي يُعنى بالتشبيه ويزواجه ويرصّعه بالزخرفة والتفصيل، معتمداً فيه على براعة الدقة والنثر، فكأنه كيميائي يحلل الظاهرة إلى اصولها أو عناصرها

دون ان يتدخل أو يتأثر أو يشارك بها.اما الشعر، فيختلف تمام الاختلاف عن معادلات الدقة التي تجري في العين والذهن.ويبقى تلك الرعشة العميقة الطافرة من الأعماق في قعر النفس . فالبيت الأول يتّسم بسمة الانحطاط الذي يهمل النفس ويتصدى للمعنى والصورة بذاتهما . امّا في البيت الثاني حيث تتجلى وحيد فانه استعاد صلته بالنفس ، كما انه كان امتداداً للشمس التي سبق ان سطعت في وجهها . ولقد دلّل بهذا التجلي على الجواهر التي كانت تتلألأ بها وحيد عندما ظهرت للناظرين فكأنها نجم يتألق ، نجم سعد للبعض ونجم نحس للبعض الآخر . ان وحيد تشقي بجمالها من تصُدُّ عنه ، وتسعد من تقبل عليه . فكأنّ نجمي السعادة والشقاء يدوران في فلكها . ولعل نجم ابن الرومي هو ابداً نجم النحس ، لأن وحيد بدت بالنسبة إليه كالحياة او كمائدة الحياة المكتظة ، تشبع الآخرين وتبقيه على الجوع والحرمان .

السببيّة والتفسير (١١-١٧) : إلا ان إعجاب الشاعر بها ليس إعجاب شهوة وحس لأنه المترض بوصف وجهها وجسدها، كأنما يستوفي به عادة الغزل ووصف المرأة أما في سائر القصيدة، فان ابن الرومي يبدو كأنه لا يبصر جسدها، بقدر ما يؤخذ بصوتها ويعمى عن سائر فضائلها . انه يحبها بصوتها وحذقها لأساليب الغناء :

تَتَغَنَّى كَأَنَّهـا لاَ تُغَنِّي مِنْ سُكُونِ الأَوْصَالِ . وَهيَ تُجِيدُ
لاَ تَرَاهَا هُناكَ ، تَجْحَظُ عَيْنٌ لَكَ مِنْهَا . وَلا يَدِرُّ وَرِيدُ
مِنْ هُدُوٍّ ، وَلَيْسَ فِيهِ انْقِطاعٌ وَسُجُوٌّ ، وَمَا بِهِ تَبْلِيـدُ
مَدَّ فِي شأْوِ صَوْتِها نَفَسٌ كَافٍ كَأَنْفَاسِ عاشِقِيهَا . مَدِيدُ
وَأَرَقَّ الدَّلالُ وَالغُنْجُ مِنْهُ وَبَرَاهُ الشَّجَا ، فَكَادَ يَبِيـدُ
فَتَرَاهُ يَمُوتُ ، طوراً ، وَيَحْيَـا مُسْتَلَذٌّ بَسِيطُهُ وَالنَّشِيـدُ
فِيه وَشْيٌ ، وَفِيهِ حَلْيٌ مِنَ النَّغْمِ مَصُوغٌ ، يَخْتَالُ فِيهِ القَصِيدُ

هذه أبيات تقتصر على وصف غناء وحيد . وقد شرع فيها الشاعر يصف المغنية بوجه عام، متصدّياً إلى ملامحها، وهي تغنّي دون أن يخص ملمحا على الآخر. فهي

تتغنى كأنها لا تغني لسكون أوصالها . لعلّ هذه الملاحظة هي افتراض اول ، أبو لوحة عامة ، غامضة تشير إلى أشياء عديدة دون أن تتقيَّد بشيء واحد . إنها المسألة التي يفترضها ليتحرَّى ، بعدئذ ، براهينه . فيثبتها ويحققها بوضوح ، أو أنها اللون القاتم في أعماق اللوحة التي لما تظهر فيها خطوط أو ظلال . ومن ثمّة سيعوِّل الشاعر على تحقيق هذه الفكرة أو إظهار مـلامح تلك اللوحة ، بما عُرف عنه من دقة تقترب إلى النسخ ، ومن ذهول يقترب إلى الحلولية والغيبوبة . فابن الرومي ، منذ البيت الأوّل ، لا يتخلى عن نزعته التعليليَّة التي تشدُّ به أبـداً إلى الوعي والتفكير ، حيث يُسرف في الاحتجاج والسببيَّة . فهو ، إذ يقول انها تتغنى كأنها لا تغني ، يخشى على القارىء أن يلتبس ويعمى عن المعنى . فيسارع إلى تعليل ذلك اللبس بحرف جر سببي يكثر عادةً في وصفه ، لأن الشاعر يمعن فيه بالتفسير وابداء وجهات النظر الخاصة . فلقد أظهر هدوء غنائها واصبح عليه ان يثبت سكون أوصالها ، فلم يعد للقارىء أي مجال للمبادرة الشخصية أو التذوُّق الشخصي ، بعد ان علل المعنى بوضوح النثر وتقريريته . ولعل «من» السببيَّة التي أوهت هذا البيت لا تتفق ، غالباً ، مـع التجربة الشعرية لأن اعتمادها في الشعر يدلُّ على ان الشاعر طفق يترجم التجربة ويفسِّرها ، ويعلِّلها عوضاً عن ان يعانيها . ولعلها اكثر تسلُّطاً على الشعر من كاف التشبيه ، لان الشبه قد يتمُّ بصورة حدسيّة عفويَّة ، لا يتقابل فيها طرفا التشبيه . اما « من » فانها حرف منطق وادراك وبراهين . لذلك فهي ، غالباً ، تعيق الذهول والايحاء الشعريين . وقد ظهر ذلك ، جميعاً ، في هذا البيت ، حيث تصدّت للتحقيق والتبيين ، فكأنها تفرض سلطة الوضوح والتفهم على نشوة الشعر وتجربته . فهي تعترض سبيل التجربة دون أن تُذكيها .

أما تدقيقه بجودة غنائها «الذي لا يغني» ، فقد كان ضرورياً ليظهر حقيقة المعنى الذي يشير اليه ، لأن سكون الغناء ، ليس فضيلة بحد ذاته ، إذا لم يرافقه الابداع . فهو شرط لا قيمة له إلا اذا توفر له شرط آخر ، ما عتّم الشاعر ان ذكره وقيّد المعنى به .

جاهليّ الغرائزي ، حضَريّ الذائقة : وأيا ما كانت الحال ، فاننا نعجب بذلك المرء الشرِه ، المتلمِّظ الغريزة والحواس ، نعجب به اذ يصفو ويرهف ، حتى يقوى على

تصوير الغناء بمثل هذا الحذق وتلك الطرافة ، فكأنه خبير بفن الغناء خبرته بفن الشعر او بمذاق الاطعمة ، أو كأنه جمع غريزة الشرَه والتمرُّغ ، مع الحضارة والرقي والرفاهية . انّى لمن ينغمس في حمأة الدعرَ عبرَ اهاجيه ، بهذا الصفاء الراقي في وصف الغناء . ان ابن الرومي بذلك جاهليٌّ الحواس والمعدَة والغرائز ، وحضريٌّ الذائقة والثقافة . تانكَ ذاتان في ابن الرومي ، تتصل الواحدة منهما بالاخرى، وربما امتزجتا، لكنهما كانتا تبقيان الشاعر مسرحاً للتناقض والتنازع . لقد كان لابن الرومي عقلٌ حضري ، وجسد جاهلي . ولم تكن غوايته الحضرية باقل دقة وطفرةً من شهوته البدائية ، فكأنه يلتبس احياناً بين الذاتين ، او يكسوهما بثوب واحد ، لانه يتصدى لوجه وحيد ممعّناً فيه بالتدقيق والتخصيص والتجزيء ، كما امعن في وصف الزلابية والدجاجة ، او مظاهر الدعر والجنس في اهاجيه . فهو يتسلط باسلوب واحد ، وامعان واحد ، على شتّى مظاهر الكون ، صوت وحيد ، كرقعة الشطرنج ، ولحية الحمار كهجوع الزاهد، ذلك ان هذه المواضيع تختلف من الناحية الاخلاقية، اما من الناحية الفنية فهي موضوعات متشابهة متعادلة لا فضل لاحدها على الآخر .

النُّزوع من العام إلى الخاصّ : وابن الرومي ينزع هنا في وصفه من العـــام إلى الخاص، على عادته . فبعد ان ذكر وجه وحيد، جعل يخصِّص ملامح ذلك الوجه ، متحدثاً عن عينه ، فاذا هي مطمئنة مستقرَّة ، لا تعاني اجهاد الصوت ، او تتجحظ . وكذلك الوريد ، فهو رخيٌّ ، ايضاً، لا ينتفخُ او يتوتر لان ثمة نفساً طويلاً يمدُّه ويقوّيه . هذه هي الوحدة في وصف ابن الرومي ، حيث يتولد البيت ويمتد كنتيجة حتمية من البيت الأول. ان العين الساكنة التي لا تجحظُ، والوريد الهادىء الذي لا يدرُّ، تولدا من الوجه الذي «يغنّي كأنه لا يغني». وهي، جميعاً، متولدة من امتداد نفسها وطوله . ذلك ان الاجهـــاد في الغنـــاء والاستدرار والتجحُّظ ، يتأدّى من قصَر النفس وانقطاعه عبر الاداء . اللحن يتطلب منها المتابعة، لكن النفس يلهث، فيتولد من ذلك الاجهاد والتشنج . ولعـــل سكون وحيد لا يتأتى فقط من طول نفسها ، بل من قدرتَها في اداء النغم مهما تعصّى وتباين . ومن ثمَّة ينحدر ابن الرومي إلى التجزيء الذي يظهر براعة المغنية ، وشدة احكامها لمقتضيات الصوت . وقد اعتمد الشاعر في تجزئته ايضاً، على حرف الجر « مِنْ » ، لكنه لم يُضفِ عليه معنى الوصف والتعليل ، كما سبق ، بل معنى العرض والتفصيل :

مِنْ هُدُوٍّ وَلَيسَ فِيهِ انقطاعٌ وَسُجوٌّ وما به تَبليدُ

تلك مظاهر تمثل االتجزيء والتفصيل والتدرّج والالحاح في وصف ابن الرومي . وهو يعتدل فيها . لا يتخطفه الذهول . ولا يقيّده وعي البديع وكدّه ؛ لا يَسْطَع وضوحه ووعيه . ولا يحلكُ غموضه . بل يترجّح بين عتمة الذهول وضوء الوضوح والتفسير . ولعلّ الشاعر سغى ابداً ان ينتصرفيه على الواقع باللفظ . فهو لا يترجم الواقع بالصور النفسية العصبية والرؤيا . بل ينقله من حدوده إلى حدود اللفظ ؛ فكأنه يسجّل صوتها عبر الحروف . الا ان آفة البديع لا تعتّم ان تنبري بقناعها ؛ ويشرع الشاعر يعرض المعاني المزدوجة المضاعفة . يباشر معنًى فيما هويَنْحى إلى معنى غير مباشر ؛ فتكتسي معانيه بغرابة النادرة والاكتشاف ؛ فيما هو يعبر عن معنى الصوت وواقعه. فابن الرومي يشير إلى طول نفس وحيد ، فيشبّهه بطول نفَس عاشقيها. والآية هنا ليست في صحة الشبه بين النفَسين ، وانما في جمعه فضيلتين من فضائل جمال وحيد . تعرّف الواحدة منهما الأخرى . فتكون المشبَّه ، فيما يصلح ان تكون في الآن ذاته مشبهاً به :

مدٌّ في شأوِ صوتِها نفسٌ كافٍ كأنفاسِ عاشقيها مَديدُ

انالشاعر لا يهدف إلىاظهارطول نفسها بقدر ما يهدف إلىاظهار طول نفَس عاشقيها . بالاضافة إلى اظهار براعته في اقتناص التشابيه الغريبة . وقد توسّل لذلك بمعادلة هذا التشبيه المزدوجَ المتآخذ الذي يعجبنا بحذق تأليفه ، لكنه، في الآن ذاته، ينزع عن الشعر صورة الانجذاب والفيض . فهو ينطوي على روح البديع الذي تقوم فضيلته على صناعة الأفكار والمعارف . وعلى احداث الاشكال الجديدة باستنباط التشابيه ومقابلة المعاني النـــادرة . ان البديع في شعر ابن الرومي جرى على نحو خاص ، يخالف عادةً طقوسه ومظاهره ، لكنه يتفق مع البديع المباشر بجوهر الخداع والافتعال . فهو عجوز عجفاء تسرف بالاصباغ والمساحيق والزخرف لتخادع بمظهر الفتوة والشباب . ويقيني انّ الشعر العربي في العصر العباسي وصلت اليه المعاني وقد هرمت وتعجّزت أو ماتت ، فجعل يمعن بزخرفتها وينهض ببقاياها ، فأولع اصحابه بالانواع الأدبية والصور المستقلة المصبّغة ، وغفلوا عن الانسان الذي هو جوهرها ومصدرها وباعث الحياة

والحرارة فيها . لاشك ان اقتران نفس الغناء بنفس الآهة والتوجع ، يمثل مظهراً من مظاهر الجديد العباسي ، لأن الجاهلي البدائي يعجز عن هذه الصنعة المتأنّية المعقدة . الا ان هذه القدرة الجديدة في الشعر العبّاسي كانت اكثر جدواها وفضيلتها في النثر الذي يلازم العقل. أما في الشعر ، فقد كانت غالباً آفة أتت على ما فيه من العفوية والمباشرة والاخلاص . بقدر ما ينتصر العقل العارف المستبد ، بقدر ذلك يتضاءل ويضعف الشعور الصادق المبرم. فثمّة صراعٌ بين عقل المعرفة وشعور الايمان ، وان كانا يتآخذان ، ويتأثر أحدهما بالآخر . الشعر لا يجد ذاته ولا يؤثر اذا تولاه العقل . كما انه يختل أيضاً اذا تخلى عنه . ولعلّ السوية في ذلك الا يتولى العقل والا يتخلى عن الشعر ، فيستسلم ويدع الشعور يتولاه ، ليفيد منه واقعيّة وإمكانية وتوازناً . دون ان تخمد شعلته وتلفظ حياته . ان العقل يبدو كثير السيطرة والوعي في تشبيه طول نفسها بطول نفَس عاشقيها ، لتحرّيه عن طرفي المقابلة ومواجهة أحدهما بالآخر. والخلوص إلى وجه الشبَه الذي اثبت فيه براعته وغرابة ابتكاره .

مُشاَهدة النغَم : تلك خطرة متأثرة ببديع العصر وصنعته وزخرفته . ألمّ به الشاعر عبر وصفه . ثم اعتكف من جديد ليستوفي الوصف . فبعد ان تصدّى لهدوّها وشجوها وسكونها وطول نفسها ، جعل يتحدّث الان عن الصوت ذاته في دلاله ودقّته، في موته وحياته الرائعين ، حتى يوفي في النهاية إلى مشاهدته بعينيه :

فيهِ وَشْيٌ وفيهِ حلْيٌ منَ النغْمِ مَصوغٌ يختالُ فيهِ القصيدُ

ففي هذا النموذج من الوصف ، يغشى الشاعر الملاحظة بالصدق والدقة ، حتى تكون الملاحظة اللاحقة اكثر دقّة من السابقة، فيما تكون في الآن ذاته، أكثر صحةً وواقعيّة . فامتداد الشأو والدلال والغنج والشجيّ . . . إلى ما هنالك من ملاحظات وأوصاف متلاحقة متصاعدة ، ان هذه، جميعاً، ملامح ومشاهد لفظية تتابع عبرها عمليّة الغناء ، فكأن وحيداً قائمة فينا ، نراها ونسمع صوتها وكيفية ادائها المدل الغنوج. ان لابن الرومي عبقرية خاصة في ذلك ، وتلك عبقرية التسجيل والنقل . حيث ينشىء طبيعةً فنية جديدة ، لها ملامح الطبيعة العادية ، الا قليلاً في بعض

الآثار التي تنميها اليها أعصاب الشاعر ونفسيته وثقافته . فهو أشبه بروائي يعرض لتلاوة الظاهرة ، مرحلة إثر مرحلة ، أو حادثاً إثر حادث ، ينسج وجهها الخارجي المعروف ، ويتلوه علينا بامانة وصدق علميين . ان شعره بذلك شعر صورة اكثر مما هو شعر خيال ، شعر يقين ومنطق وواقع ، اكثر مما هو شعر اسطورة وتوهم . انه العالم الذي افتقد طبيعته الشائعة واكتسى بطبيعة اللفظ وحلته . فاذا كان الفن نسخاً وتخليداً لواقع الوجود اكتسب ابن الرومي بذلك عبقرية فائقة ، أما اذا كان المعنى تأويلاً وترجمة للوجود ، ونزوعاً به من واقعه الشائع المبذول ، إلى غيب الحقيقة والضمير وراءه ، فانه لا يُعدم نصيباً ، لكننا قلما نقع لديه على ما يغني ويثير . ان عبقرية ابن الرومي هي ، في الاغلب ، عبقرية نقل وتقرير واعتدال في نقل الواقع لا يغيب أو يذهل ، او يتموّت إلا في لحظات فائقة ، تندر في شعره كما تندر في الشعر العربي . فها هو الان بعد ان استوفى وجوه الوصف في كيفية غنائها وفي طبيعة صوتها ، ينجذب ، فجأة ، عن التقرير والنقل ، فتزول الحدود بين حواسه ويتحد بوحدة نفسية حيّة ، فيرذل عادة التعبير ويستغرق في حلولية ، فيرى ما يسمع بدقة وواقعية ، أشبه بدقة وواقعية المشهد الطبيعي الحسي :

فيهِ وَشيٌ وَفيهِ حليٌ منَ النَّغْمِ مَصُوغٌ يَخْتَالُ فيهِ القَصيدُ

عَيْبُهَا أَنَّها إذَا غَنَّتِ الأحرارَ أَمسَوْا وَهُمْ لديها عَبيدُ

ان النغم المائت الحي الذي يمتـد ويرى ويكاد ان يرى ، مزيج من الألوان المتداخلة المتشابكة ، او قطعة من المصاغ المزخرف المزركش . كما ان القصيد في ارتفاعه ، كأنما هو يختال ويتكبر . هذا هو نغم الأذن يصبح لوناً في العين أو مشهداً داخلياً في الخاطر . فابن الرومي نزع في ذلك من حدقته الى نفسه ، فترجم المنظر الحدقي الخارجي الى واقع نفسي عبر الرؤيا . فأصبح النغم يعبر من أذنه الى ارجاء خياله . حيث يشخص في مشهد حسي ، مادي ، ملموس . لا شك ان رؤية الوشي والاختيال عبر سماع النَّغم ، تحفل بفضيلة العصر والعقل والفلسفة . فابن الرومي أفاد من عصره قدرة على التشخيص ورسم الملامح النفسية بالملامح المادية الخارجية . لكن هذه الافادة لم تكن افادة ذهنيَّة فكرية تتسلط على التجربة من الخارج بوعي

وقصدية ، بل انها ارتسمت في عصبه . ان تجربة ابن الرومي كانت تنطوي على فضيلة العقل بقدر ما تشحذ بحرارة العصب . فهو بذلك أقرب الى الكمال الفني لأن الفن الذي يُعدَم فضيلة العقل وتوازنه، يعدم،في الآن ذاته، قدرته على البقاء والخلود . الا ان مثل هذه اللحظات التي تتكافأ فيها شخصيّة الشاعر وتصفو ليست دائمة . انها صورة لما فوق الوعي والواقع. او انها الواقع الذي تتوتره أوتار العصب واصداء النفس . لذلك كان من المقدّر ان ينفرد ابن الرومي بهذا الشعر عن سائر الشعراء العباسيين ، نظراً لاضرابه والتباسه وتشاؤمه ، الا أن آفة التعقّل والصنعة كانت تفصل بين شعره ونفسه ، حتى جعل الشعر يجري في مخدع العقل والوعي بينما ينكفىء ضميره ، في خدعة الالوان والاصباغ البلاغية ؛ ذلك ان النفس هي مصدر الشّعر الحي الخالد وليست المعارف والنظريات التي تقطن مستودع الذهن او مستنقع الذاكرة .

التجربة المشوبة : ان ابن الرومي لا يعرف الصفـــاء الشعري بـــل يمتزج فيه أي امتزاج . فبعد هذه الخطرة الرائعة يعود الى المعاظلــة والغرابــة . وكما انه سعى الى الاغراب في امتداد نفسها وتعسّر عاشقيها ، كذلك نراه يسعى اليه في اكتشاف عيب لها يكون في الآن ذاته فضيلة :

عيبُها أنّها اذا غَنَّتِ الأحرار أمسَوا وهُـــم لَدَيها عَبيـــدُ

فهو قد اتخذ هذا العبث ، ليشير بصورة غير مباشرة ، الى انها فضلت واكتملت ، حتى انه عجز عن اكتشاف عيب لها . فاعتبر الفضيلة الاقلّ فيها عيباً . وذلك لعمري آيةٌ في المبالغة، وفي الان ذاته، آية في التصنيع والتقصُّد، مما كان تعجب له او تدهش به الذائقة عصرئذ . هذا المعنى يدل على ذكاء في القول ، لكنه قد افتقد الصدق والعفويّة . والتبَس بكثير من التفكير العارف الواعي الذي أخمد جُذوة الشعور وبالتالي التأثير . فالصنعة هنا تتسلط على مزاوجة المعنى وتوليده والتحديق به حتى تنتصر فيه على صعوبة خارجية ، كما انه يعنى ويشتدّ بصنعة الحروف والجناسات ، حتى يضل عن غاية الفن الاصيلة. ويتخذ من الوسيلة الخارجية او الداخلية غاية . ان المعنى في الداخل . والحرف في الخارج، ليسا، في الواقع ، سوى وسيلة لنقل

التجربة من نفس الشاعر الى نفوس المتذوّقين . فاذا تصدى الشاعر للمعنى بما فيه من جمال خاص ، او للفظة بما فيها من نغم وتجانس ، دون التفات الى مدى تعبيرها عن التجربة ، فان الشاعر ينصرف الى الانتصار على صعوبة اشبه بالصعوبة التي ينتصر عليها البهلوان المدهش ، ويبتعد عن الصعُوبة الحقة ، صعوبة تجسيد التجربة اللّماعة الهاربة .

الصنعة المكدودة (٢٠–٢١) : فها نحن نشهد لديه مظهراً لهذه الصنعة المكدودة العابثة في البيتين التاليين :

وحِسانٍ عرَضنَ لي ، قُلتُ مَهلاً ... عن وحيدٍ ، فحقّها التّوحيدُ
حُسنُها في العيُونِ حُسنٌ جديدٌ ... فلها في القلوبِ حُبٌّ جديدُ

هذان البيتان لا فضيلة لهما في التعبير عن واقع الشاعر وحالته النفسيّة ، وإنما أثبتهما لما فيهما من توشيح خارجي لامبال بلفظة « حسن » التي تتكرّر ثلاثاً . وكذلك لفظة وحيد ، فهي تتكرر ، ولولا تكرارها وتجانس الحروف ، لصدف الشاعر عن المعنى أو لرذله . لكن انحراف ذائقته وذائقة معاصريه ، وسعيه وراء المظهر دون الجوهر ، جعله يقرُّ البيت ويثبته ، ذلك ان حضارةَ الزخرف والاصباغ ، انتقلت الى طبيعة الشعر ، فأصبح الشاعر يتحرّى عن حرف خامل كسول ، يكتفي باللون الساطع والنغم الظاهر الرنان المتجانس ، يكتفي بهما عن اللون القاتم المستور ، والنغم الحي اللذين يفيضان من الاعماق ، برفق وغموض ، في تآلف ايقاع التجربة من الداخل مع أرواح الصور والمعاني في الحروف من الخارج . ان النغم الذي ينبعث من الحروف المتشابهة في الجناس ، هو نغم حاد ظاهر ، يقوى على النغم الشعوري الذي ينبع من النفس ، وهو يأخذ القارىء والشاعر برنينه وجلبته عن النغم الشعري الصامت المهموس . والموسيقى الشعريّة ، لا تتوالد من تفاعيل الوزن أو القافية ، أو تشابه ألفاظ الحروف ، لأنها وسائل آليّة مادية ، تجري على سُبُل كثيرة التقيُّد والتقنين ، لا تدع لابداع الشاعر وعبقريته مجالاً . اما الموسيقى الحيّة الموحية الخالدة ، فهي التي تنبعث من تآلف الوزن والقافية وحروف

اللفظ مع النغم الداخـــلي الذي يتضوّع في أرجاء النفس . فالنغم الشعري الذي يشتدّ وينبو قد يأخذنا، حيناً، ثم لا يلبث أن يزول أثره بانطفاء تلك الجَلَبَة الأخاذة. فيموت الشعر وينسى الشاعر . ان تجانس حرف الحاء وتكراره في لفظي حسان ووحيد ، بالاضافة الى سائر الحروف التي تتكرر فيهما ، كالنون في الأول والدال في الثانية ، ان ذلك يحدث نغماً في الأذن ، لكنه نغم ميت لا إنسانية فيه ولا نشوة او تجربة وراءه . فهو أقرب الى الضجيج منه الى اللحن . لذلك فان هذين البيتين ليسا، في الواقع، سوى شكلٍ من الكلام أو الحديث الذي لا تشحذه روح ولا يلهبه حس . وهكذا نشهد تلك المأساة التي تردّى فيها الشعراء العرب في عمرهم المزيف المهدور . ولعل البحتري كان أقرب الشعراء الى نفسه في هذا المجال ، إذ أنه لم يكن يعتمد على النغم الخارجي الظاهر ، بل ينشيء نوعاً من التآلف المستتر البعيد من اصداء الحروف، والمنبعث من أعماق اصداء النفس فأتى نغماً نفسياً شجياً وليس نغماً لفظياً جافاً. اما ابن الرومي، فلم يبلغ بهذا الزخرف الميت الى ابي تمام ، لكنه في الاحوال جميعاً أسرف فيه أيما إسراف بعض الأحيان ، حتى نكاد لا نشهد قصيدة من قصائده، إلا وهي مشبعة بشيء من روح البديع ، أو مصبغة باشكاله وزخارفه . فهو قد طالما عرف آفة البديع، آنئذ ، بخلاف ما أشيع عنه ، لكن فضيلة في أنه لم يقتصر عليه وان اسرف به احياناً ، إذ يكاد لا يخرج عن نفسه حتى يعود فيتّصل بها ويعبر عن معاناتها من جديد ويتلمّس ذلك الحس المفجع المتردّد أبداً في أعماقها . فبعد ان اشغف بالالفاظ في حبّه لوحيد ، عاد الان يبوح ، بواقع لبسه في الصراع بين عقله الذي يرذل كيد وحيد وزهوها ، وقلبه الذي يحنو ويتعطف عليها .

جبريَّة القلب (٢٢ــ ٢٤) :

ضلَّةٌ للفؤادِ ، يحنـــو عليهــــــا	وهي تزهُو ، حياتَـهُ ، وتكيـدُ
سحرتْهُ بمُقلتيها ، فأضحــــت	عندَهُ ، والذَّميـمُ منهـا حميدُ
فهي نُعْمَى ، يميـدُ منها كبـير	وهي بلوى ، يشيبُ منها وليـــدُ

فابن الرومي يتحدث هنا عن جبريّة القلب الذي يختلج باحاسيس ينبذها ويأباها العقل دون أن تهي أو تزول . انه الصراع الأبدي الدائم بين العقل المثالي العارف المنضبط ، والقلب المتشعّث الذي لا يتمالك شعوره ويقينه . هو يعرف عن دلال وحيد ، عن أساليب إغرائها ، وكيدها وتشاوفها عليه ، ويطويه ذلك على الثأر والصدود واللامبالاة . انه يدرك استذلالها له وتهزؤها به ، فيقسو ويقرر الانقطاع والجفاء . لكن قلبه يكاد لا يتذكرها أو يهجس بها ، حتّى يفيض حنانه وحنينه ، وتتولاه حسرة البعد وصبابة البراح ، فيناديها ويتلهّف اليها ويسفح خياله وشوقه دونها . انه يحبها بقلبه ويكرهها بعقله . يريد ألا يحبها لكنه يعجز عن إماتة ذلك الشعور ، ويقع في التنازع بين الاسى والرجاء ، بين لهفة اللقاء ومتعته ، وإحجام الصدود وشقوته . هكذا يصبح الحب كالداء الذي يتمنّى المريض زواله دون ان تنجع في ذلك وسيلة . هذه أعمق المآسي الشعرية لأنها أعمق المآسي الانسانية . انها الفكرة العامة التي تنطلق وتتشعّب منها المشاكل الانسانية الأخرى . مشكلة الخير الذي يعرفه عقلنا ، والشر الذي يستأثر بقلبنا . فكرة الحق الذي تفترسه القوّة . فابن الرومي بهذا البيت رمزٌ لنماذج رائعة ممن خلدهم الفن . ففي وجهه المكدود القاتم ، تبدو لنا ملامح المسرح اليوناني جميعاً . أولئك الاشخاص الذين يفعلون ما لا يريدون ويعجزون عن تحقيق ارادتهم . انه وجه « فيدرْ » التي يتمزّقها حبها المحرم الرجس ، وجه « أورست وهرميون » اللذين يرتبط قلباهما بينما يتنابذ ويتكاره عقلاهما حتّى الحقد والجريمة والدمار . هؤلاء تنبعث من قلوبهم زنبقة الحب ، بينما تنبري من عقولهم خناجرُ الغدر والفتك والرعب .

سورة الفاجعة : (٢٥-٢٦) : لا شك ان مشكلة ابن الرومي أقلّ تعقيداً من تلك المشاكل ، لكنها رمز أو نقطة انطلاق لها ، فها هو يقول :

تَتَلاَقَى ، فَلَحْظَةٌ مِنْكِ وَعْدٌ بِوِصَالٍ ، وَلَحْظَةٌ تَهْدِيدُ ،
قَدْ تَرَكْتِ الصِّحَاحَ مَرْضَى ، يَمِيدُ دُونَ نُحُولاً ، وَأَنْتِ خُوطٌ يَمِيدُ

أو ليس ابن الرومي في تلذّعه وتوزعه بين وعد وحيد ووعيدها ، وتموته واتعاسه بنظرة منها ، أليس هو « اورست » يجرر مصيره البائس المخذول وراء « هرميون » ،

تكاد لا تمنيه ببارق من الامل ، حتى يجن فرحه. كما انها تكاد لا تصدُّ عنه حتى تسدل عليه جدران العتمة واليأس ؟ بلى ان ابن الرومي هو اورست بالنسبة لهرميون ، وهو هرميون ذاتها بالنسبة «لبرُوس» وهم جميعاً نموذج لذلك الشخص الذي يحبو ويتزاحف لتقبّـل شفاهه القدم التي وطأته وسحقت قلبـه . فابن الرومي يشقى ويتعـذّب ووحيد تزهو وتكيد ، انه يموت ويحيا في صدّها وإقبالها . هذه مشكلة الانسان الذي يتخبط بنفسه ويلوغ دمه. ولعلّ ابن الرومي في هذه الخطرات، يتحرر من وثنيّة النظم ، وينبري إلى التوتر الوجودي المطلق . فلا يعود وجهه وجه الشاعر المخذول المعذب ، بل وجه الانسانية المخذولة المعذبة . فوحيد هذه تمثل القدر ، او ذلك السّوط الذي يُلهب مصير الانسانية إلى حيث لا تودّ ان تصير . فهو لا يريد ان يحبّها ، لكنه يكاد لا يلتفت ويلتقي بنظرها حتى يجن حبه من جديد ، حتى صدق فيه قول الشاعر :

لَقَدْ عَاهَدْتَني يَا قَلْبُ أَنّي إذَا مَا تُبْتُ عَنْ لَيْلَى تَتُوب
فَهَا أَنَا تَائِبُ عَنْ حُبِّ لَيْلَى فَمَا لَكَ كُلَّمَا ذُكِرَتْ تَذُوبُ

هذا هو الشعر الانساني الذي يطالعنا به ابن الرُّومي ، حيناً بعد حين، والذي يوجز فيه مأساة الانسانية من خلال ذاته . فهو لا يزال يردّد حيرته والتباسه بحبها ، ينصرف عنها او يهرب منها ، لكن خيالها يتبعه ويطبق على خياله وآفاقه جميعاً .

إحاطة وحيد به (٢٧-٢٩) :

لِيَ حَيْثُمُ انْصَرَفْتُ مِنْهَا رَفِيقٌ مِنْ هَوَاهَا وَحَيْثُ حَلَّتْ قَعِيدُ
عَنْ يَمِيني وَعَنْ شَمَالِي وقُدَّامي وَخَلْفِي ، فَأَيْنَ عَنْهُ أَحِيدُ
سَدَّ شَيْطَانُ حُبِّهَا كُلَّ فَجٍّ إنَّ شَيْطَانَ حُبِّهَا لَمَرِيدُ

إن خواطره تلهج بها وتعتريه بالهواجس والظنون ، أو كأنَّ يداً شديدة تقبض عليه ، تتشبث به وتهصره هصراً . ولعله يعبّر بعفوية هذه الالفاظ عن أعمق المآسي الانسانية . فهو في تعلقه بها وعجزه عن التخلي عنها أشبه بالحياة التي تصدُّ وتقسو وتبتليـه بالعذاب ، دون ان نقوى على الخلاص منها . ولعلّ وحيداً اشبه بالحياة ايضاً في سرّها

الذي نكاد لا نتوّهم اننا جلوناه ، حتى يتعقد ويلتبس من جديد ويغشانا بالغموض واللبس .

النزوع من المشكلة الخاصة (٣٠-٣٢) :

لَيْتَ شِعْرِي، إذَا أدَامَ إلَيهَا كَرَّةَ الطَّرْفِ مُبْدِىءٌ وَمُعيدُ
أهِيَ شيءٌ لاَ تسأمُ العَيْنُ مِنْهُ أمْ لَها، كلَّ ساعةٍ تَجديدُ
بَلْ هِيَ العَيْشُ لا يزالُ متى استُعْرِضَ يُملي غرائباً ويُفيدُ

هذا وجه من وجوه الصفاء في شعر ابن الرومي ، حيث ينقطع عن النقل والنسخ والمعابثة وتنحل في عصبه روح الاشياء ، ويتولد لديه قلق متوتر ، يتصدى لتحليل مظاهر الكون عبر اليقين القلبي الراعش . وفي اعماق هذه الرؤيا تضيء في ذهنه صورة وحيد ، وجهها ، تلونها ، غموضها ، ويشعر ان مشكلته بها ، كمشكلته بالحياة نفسها. فوحيد هي الحياه . هكذا نزع ابن الرومي من مشكلته العليلة الخاصة وربطها بمصير الكون . فاين وحيد هذه المتلفعة بشحوب المصير والوجود ، المفاضة من ضمير الشاعر وهواجسه ، اين هذه الحبيبة الذاهلة الوجدانية ، من الحبيبة التي عرض لها في مطلع القصيدة واصفاً ملامحها الصقيلة اللامبالية ! تلك كانت حبيبة الشعر الابدية ؛ حبيبة النقل والتقليد ، وهذه حبيبة الحب والوجد الذي يسيل جرحه . فابن الرومي ، عبر نزوعه من حب وحيد إلى الحياة ، ارتفع من حلقته الضيقة المفرغة إلى حلقة الفراغ في الوجود اطلاقاً ، ووطىء هامة التقاليد والطقوس الشعرية . ان وحيد تخرج في نهاية نهاية هذه القصيدة ، من قافلة الحبيبات العربيات اللواتي تختلف اسماؤهن دون ان تتباين نفسيتهن .

مثل هذه الالتفاتات الوجدانية الرائعة كانت تستحيل في الشعر العربي ذي النغمة الابدية المترددة باشكال مختلفة . لا شك ان النقاد العرب كانوا يعبرون بهذا البيت دون ان يأبهوا له او يشاركوا فيه لانه خرج من عادة الغزل الحسي المتناسخ المبذول . فهم يستغربون تشبيه المرأة بالعيش، لانهم قلما عانوا في المرأة الانسان بل اكتفوا بابداع مومياء امرأة صقلية المظهر ، عديمة الروح . لهذا كان طبيعياً ان يشعر ابن الرومي بالغربة

في عصر مختل متناقض . فغربته بذلك هي غربة شعور نافذ عرف اصقاعاً لم يعرفها انسان التقليد والمعنى والذهنية . فابن الرومي، في الفلذة الاخيرة من قصيدته، لم يداج في خلق الافتراضات وجمع الجزئيات ليقيم معادلة وحيد ، بـــل شخص في حضرة جمالها الذي اشقاه وفجعه ، حتى جعل ينوح ويعول ويبكي .

الغنائية الحزينة (٣٣-٣٤) :

أَخَذَ اللهُ يا وَحيدُ لقلبي مِنكِ ما يأْخذُ المديلُ المعيدُ
حظُّ غيري من وَصْلكُمْ قُرَّةُ العينِ وحظّي البُكاءُ والتسهيدُ

لعلّ الشجو الذي يطالعنا في هذين البيتين أقرب إلى شجو الغنائية الحزينة ، انه جو رثاء وقنوط . ولننظر إلى استسلام الشاعر فيما يقول : «أخذ الله يا وحيد»، فهو يعترف انه عجز عن امتلاكها والارتواء منها ، فترك أمره لله واستسلم لقدر شقائه وعذابه . لكن ابن الرومي لم يكد يتعقّد ويتعذّب في لبسه بحب وحيد ، وانما كانت تتأكله الغيرة ، لأن حظه البكاء والتّسهيد ، وحظ غيره قرّة العين . فوحيد بذلك هي الحياة مرّة أخرى ، انها الخوان الذي يتخم الآخرين ويبقيه في جوعه وتضوّره . فهي كالغنى والحظ والقدر ، تقبل على غيره وتحجم عنه. ولئن كان الحسد في تلك يوري به العذاب والسخط؛ فان الغيرة في هذا توري به الشقاء الدائم الحسرة . فابن الرومي ، في عمره المعذّب المسفوح ، يرى ان ماله ينعم به غيره وانه مغلوب على عمر من الحرمان والعوز الدائمين .

أما نهاية القصيدة (٣٥-٣٨) أما نهاية القصيدة ، فأشبه بصورة الاحتضار التي تغلب في المغناة الرومنطيقية ، اذ يبدو ابن الرومي ، شاحباً ، ناحلاً ، مسفوحاً يستحيل عليه النوم فضلاً عن الراحة :

ضَافَني حبُّكِ الغريبُ فألوى بالرُّقادِ النَّسبِ فهْوَ طَريدُ
عجباً لي إنَّ الغَريبَ مقيم بين جنْبَيَّ والنَّسيبُ شريدُ
قدْ مللْنَا مِنْ سِترِ شيءٍ مليحٍ نشتهيهِ فهلْ لهُ تجريـدُ
هوَ في القَلبِ وهْوَ أبعَدُ مِنْ نجم الثُّرَيا ، فهوَ القَريبُ البَعيدُ

لعل هذه الابيات الأخيرة ادركت صفاء الوجد المشوب الممتزج ، فوحيد تبثّ فيه الوجد ، وفي الآن ذاته؛ الشهوة ، كما انها في قلبه وفي الآن ذاته في الثريّا .

* * *

خلاصة حول المضمون : هذه هي حبيبة ابن الرومي ، وليدة وجده وحنانه وانخذاله، فاض عليها الشاعر بما في نفسه من معاناة صادقة للحب ، فاذا هي تتصل بالنفس كالغناء أو كالوحشة ، أو كأنها تشيّع في الخاطر جنازة القنوط . ذلك ان حبه لوحيد ، هو وجه آخر لحبّه للحياة ، ومشكلته بوحيد هي وجه آخر لمشكلته بالوجود وتعقده فيه . أنها سورة من سور اسوداده، ونغم من انغام تلك البومة الأبدية التي تنعب في أطلال نفسه وأطلال الوجود .

الطبائع الفنية : ألممنا بكثير من طبائع القصيدة الفنية من خلال تحليلنا لها ، وفقا لضرورة الدراسة ، ونلم فيما يلي بسائر طبائعها .

اولا — التفصيل : وقعنا على هذه الخاصة في وصفه لغنائها، حيث امتزج مع النزعة التعليلية . واذا تصدينا للقصيدة منذ مطلعها ، نلفي النزعة التفصيلية قد طغت في مثل قوله :

غادة زانها من الغصن قد ومن الظبي مقلتان وجيد
وزهاها من فرعها ومن الخدين ذاك السواد والتوريد

فهو قد شبهها بالغصن والظبية، ثم فصّل الشبه وعيّنه في القدّ والمقلةوالجيد. ثم ذكر الخدّ والشعر ونسب اليهما التوريد والسّواد ، صادرا عن نزعة تفسيرية تفصيلية . اما في قوله :

من هدو وليس فيه انقطاع وغلو وما به تبليد

فان التفصيل ورد في اداته « من » والمقابلة والمعارضة بين معنيين . ويدنو إلى ذلك قوله :

شمس دجن ، كلا المنيرين من شمس وبدر من نورها يستفيد

وقد تمثلت النزعة التفصيلية فيما اردف واعترض به اذ قال : « من شمس وبدر »

حيث تكرر حرف التفصيل « من »، منطويا هنا على معنى الشمول والغلو.

واظهر ما تبدو به النزعة التفصيلية الأبيات التالية :

لي حيث انصرفت منها رفيق من هواها ، وحيث حلت قعيد

عن يميني وعن شمالي وقدامي وخلفي ، فأين عنه احيد

وظاهرة التفصيل تبدو في تعيين الجهات الاربع للتدليل على الاحاطة التفصيلية بحرف جر « عن » .

ثانياً — المقابلة : وقد يفيد الشاعر المعنى بالمقابلة كقوله :

فهي برد بخدها وسلام وهي للعاشقين جهد جهيد

فمن جهة أظهر انها نعيم وغبطة، ثم أردف بالقول ان وصالها صعب، عسير ، فأفاد من ذلك معنى ثالثا هو عذاب المحبين وعجزهم عن التنعم بنوالها .

وكذلك قوله :

تتجلّى للناظرين اليها فشقيٌّ بحسنها وسعيد

وقد اتحدت في هذا البيت نزعتا التفصيل والمقابلة في شقاء وسعادة المتولهين بها . وقد يبدو في هذا البيت الاخير :

تتلاقى ، فلحظة منك وعد بوصال ولحظة تهديد

ثالثاً — التشبيهية : ولقد اعتمد الشاعر في المقطع الاول على التشبيهية في قوله :

— زانها من الغصن قد.
— من الظبي مقلتان وجيد.
— ظبية تسكن القلوب وترهاعا.
— شمس دجن .

رابعاً — التواشيح البديعية : لم يسرف فيها بل خطر بها في فلذات تنطوي على روح البديع في الاتجاه إلى استحياء المعاني بفضيلة الالفاظ كقوله :

حسنها في العيون حسن جديد فلها في القلوب حب جديد

أو في التحري عن المعاني المتقصّدة ، المضاعفة الدلالة ، كما في هذا البيت :

مد في شأو صوتها نفس كاف كانفاس عاشقيها مديـــد

او قوله :

عيبها انها اذا غنت الاحرار امسوا ، وهم لديها عبيـــد

خامساً : النثرية : الا ان النزعة الابلغ في ذلك كله هي النزعة النثرية التي اشار اليها ابن رشيق اذ قال ابن ان الرومي يقلب المعاني . . . حتى لا يدع لاحد فيها مطمعا . وقد ظهرت النثرية ، فيما طغى على القصيدة من نزعة تعليلية ، تفصيلية ، برهانية ، قدمنا ذكرها وفي طبيعة الالفاظ التي اقتصر منها على حدودها الشائعة ولم يبثّ فيها من الايحائية الخاصة باللفظة الشعرية . وأدل مثل على ذلك قوله : عن يميني وعن شمالي وقدامي وخلفي .

وقد كان من جرّاء ذلك ان طغت الافكار في القصيدة على الصور ، فمالت إلى التقرير والتصريح عن الايحاء والتلميح .

وما عدا ذلك من طبائع الاسلوب ، فقد قدمنا الحديث عنه في مظانه .

* * *

نموذج من مدائح المتنبي

داليّته في مدح سَيف الدَّولة

١ لكل امرئٍ ، من دهره ، ما تعوَّدا ؛ وعادةُ سيفِ الدَّولةِ الطّعن ، في العِدى ،
وأن يُكذِبَ الإرجافَ عنه بضِدِّه ، ويُمسي ، بما تَنوي أعاديه ، أسعدا .[١]
ورُبَّ مُريدٍ ضَرَّهُ ، ضرَّ نفسَه ، وهادٍ اليه الجيشَ ، أهدى ، وما هَدى ،[٢]
ومُستكبِرٍ لم يعرفِ اللهَ ساعةً ، رأى سيفَه ، في كفّه ، فتشهَّدا [٣]
٥ هو البَحرُ غُص فيه ، إذا كانَ ساكناً ، على الدُّرِّ ؛ واحذَره ، إذا كانَ مُزبِدا ،[٤]
فإني رأيتُ البحرَ يَعثُرُ بالفتَى ، وهذا الّذي يأتي الفتى ، مُتعَمِّدا .[٥]
تَظَلُّ ملوكُ الأرضِ خاشعةً له : تُفارقُه هَلكى ، وتَلقاه سُجَّدا ؛[٦]

---

١ – الارجاف : الاكثار من الأخبار الكاذبة . اي انه يكذب ما يرجف به اعداؤه من خذلاله واخفاقه ، فيكذبهم بضد ذلك أي بنجاحه وظفره ، وينوون معارضته فيظفر عليهم ويذلهم ، ويستولي على اموالهم ، فيمسي اسعد ما كان عليه من سعادة .

٢ – اي رب عدو اراد ضره فضر نفسه بتعرضه لبأسه ، وقاد اليه الجيش قصدالايقاع به ، فصار الجيش غنيمة له ، فكأنه اهداه اليه هدية .

٣ – تشهد : قال : اشهد ان لا اله الا الله . يقول : رب كافر لا يعرف الله ، رآه والسيف في يده فآمن خوفاً منه .

٤ – يقول : هو موضع النفع والضر ، فمن جاءه موادعاً فاز باحسانه ، ومن غاضبه لم يأمن الهلاك . فهو كالبحر يغاص فيه على الجواهر اذا كان ساكناً ، ويحذر منه اذا ازبد .

٥ – يقول : ان البحر يهلك راكبه عن غير قصد ، وسيف الدولة يهلك اعداءه متعمداً .

٦ – اي من عاداه من الملوك هلك ، ومن وادعه ، لقيه ساجداً ، لانه سيد الملوك .

وتُحيي له المالَ الصَّوارمُ والقَنـا ، ويَقتُلُ ما تُحيي التبسُّمُ والجَدا .[1]

ذكيٌّ ، تَظَنّيـهِ طليعةُ عينـــهِ ، يَرى قلبُه ، في يومِه ، ماتَرى غدا ؛[2]

١٠ وصولٌ الى المُستَصعَباتِ بخيلِـــهِ ، فلو كانَ قَرنَ الشَّمسِ ماءً ، لأَوردا ،[3]

لذلك سمّى ابنُ الدُّمُستُقِ يومَـــه مَماتاً ، وسَمّاه الدُّمُستُقُ مَولِـدا .[4]

سرَيتَ الى جَيحانَ ، من أرضِ آمِدٍ ، ثلاثاً ، لقَد أدناكَ رَكضٌ وأبعـدا ،[5]

فولّى ، وأعطاكَ ابنَه وجُيوشَـه ، جميعاً ، ولم يُعْطِ الجميعَ ، ليُحمَـدا ،[6]

عرَضتَ له دونَ الحياةِ وطرفِـــه ، وأبصرَ سيفَ اللهِ ، منكَ ، مُجرَّدا ؛[7]

١٥ وما طَلَبتَ زُرقُ الأسنّةِ غيرَه ؛ ولكنَّ قُسطَنطينَ كان له الفِـدى ؛[8]

---

١ – اي ان سيوفه ورماحه تجمع له غنائم الاعداء ، وكرمه يفرق ما جمعت .

٢ – يقول : ان ظنه يسبق عينه الى الاشياء ، فكأنه لها بمنزلة الطليعة للجيش ، فيرى قلبه من الامور في يومه ما سوف تراه عينه في غده .

٣ – يقول : انه يصل بخيله الى الغايات البعيدة الصعبة ، فلو كان قرن الشمس ماء لبلغه بها ، وسقاها منه .

٤ – الدمستق قائد جيش الروم . يقول ان ابن الدمستق سمى يومه مماتــاً ، اي اليوم الذي اسر فيه ، لانه قطع الرجاء من الحياة . وسماه ابوه مولداً لانه على فراره جريحاً ، نجا من الموت ، فكأنه ولد مولداً جديداً .

٥ – جيحان : احدى العواصم . وآمد : بلد بالثغور . يقول : انك في سراك ، ثلاث ليال ، ادنتك سرعتك من جيحان ، على ما بينه وبين آمد من مسافة بعيدة ، وابعدتك عن هذا البلد ، على قرب مغادرتك اياه .

٦ – اي انه فر وترك ابنه وجيوشه اسرى في يديك ، ولم يعطيك اياهم ابتغاء الحمد ، ولكنه تركهم عجزاً لا اختياراً .

٧ – عرضت له : ظهرت واعترضت . وقوله : منك : تجريد . يقول : ظهرت له معترضاً بينه وبين الحياة لأنه ايقن بحلول منيته ، وملكت عليه طرفه لانك ملأت عينه ، منك ، وشغلتها بتوقع بطشك به ، فلم ير مما حوله شيئاً سواك ، وابصر منك سيف الله مجرداً عليه .

٨ – قسطنطين : ابن الدمستق .

فأصبحَ يجتابُ المُسوحَ ، مَخافةً ؛ وقد كانَ يجتابُ الدِلاصَ المُسرَّدا،١

ويمشي بهِ العُكّازُ ، في الدَّيرِ ، تائباً ، وما كانَ يَرضى مَشيَ أشقرَ أجرَدا؛٢

وما تابَ ، حتّى غادرَ الكَرُّ وجهَهُ جريحاً، وخلّى،جفنَهُ، النَّقعُ أرمَدا،٣

فلو كانَ يُنجي من عليٍّ تَرَهُّبٌ ، تَرَهَّبَتِ الأملاكُ مَثنى ومَوحَدا ؛

٢٠ وكلُّ امرىءٍ،في الشرقِ والغربِ، بعدَهُ، يُعدُّ له ثوباً ، مِن الشعرِ ، أسودا .٤

هَنيئاً لكَ العيدُ الّذي أنتَ عيدُهُ ، وعيدٌ لمن سَمّى، وضَحّى، وعَيَّدا ،

ولا زالتِ الأعيادُ لُبسَكَ ، بَعدَهُ، تُسلِّمُ مَخروقاً ، وتُعطى مُجدَّدا ،

فذا اليوم ،في الأيامِ ،مثلُكَ ،في الورَى كما كُنتَ فيهِم أوحداً، كانَ أوحَدا .

هو الجَدُّ ! حتى تفضُلُ العينُ أختَها وحتى يكونُ اليومُ،لليومِ ، سيّدا ؛٥

٢٥ فيا عجبًا من دائلٍ أنتَ سيفُهُ ! أما يتّقي من شَفرَتَي ما تَقَلَّدا ؟ ٦

ومن يجعَلِ الضِّرغامَ ، للصَّيدِ ،بازَهُ، تَصيَّدَهُ الضِّرغامُ فيما تَصيَّدا !

---

١ – يجتاب : يلبس المسوح : ج. المسح : ثوب من الشعر . الدلاص : صفة للدرع اللينة البراقة . المسرد : المنسوج . يقول انه ترهب ولبس المسوح وترك الحرب خوفاً منك ، بعد ان كان يلبس الدرع .

٢ – اي انه صار يمشي على العكاز تائباً من الحرب بعد ان كان لا يرضيه مشي الجواد الاشقر القليل الشعر ، اسرع الخيل عند العرب .

٣ – يشير الى فراره مجروحاً في وجهه . النقع : غبار حوافر الخيل .

٤ – قوله : بعده : اي بعد الدمستق .

٥ – هو : ضمير الشأن وقد اخبر عنه بمفرد . الجد : الحظ . وحتى في الشطرين : ابتدائية . أي ان الحظ يفرق بين المتساويين . فيجعل لاحدهما ميزة على الآخر .

٦ – الدائل : ذو الدولة . وارد به الخليفة . اي ان الخليفة اتخذك سيفاً على اعدائه . الا يخشى ان تكون سيفاً عليه ، فيتوقاك .

رأيتكَ محضَ الحِلمِ ، في محضِ قُدرةٍ   ولو شِئتَ ، كانَ الحِلمُ ، منكَ ، المهنَّدا[1]

وما قتلَ الاحرارَ كالعفوِ عنهُمُ ؛   ومن لكَ بالحُرِّ الّذي يحفَظُ اليَدا ! [2]

إذا أنتَ أكرَمتَ الكريمَ ، مَلَكتَهُ ،   وإن أنتَ أكرَمتَ اللّئيمَ ، تَمَرَّدا ،

٣٠ ووَضعُ النّدى في مَوضِعِ السيفِ ، بالعُلى   مُضِرٌّ كوَضعِ السيفِ في مَوضِعِ النّدى[3]

ولكن تفوقُ النّاسَ رأياً وحِكمةً ،   كما فُقتَهم حالاً ، ونفساً ، ومَحتِدا ؛[4]

يَدِقُّ على الأفكارِ ما أنتَ فاعلٌ ،   فيُترَكُ ما يَخفى ، ويؤخَذُ ما بدا .

أزِل حَسدَ الحُسَّادِ عنّي بكَبتِهِم ،   فأنتَ الّذي صَيَّرتَهم ليَ حُسَّدا ؛ [5]

إذا شَدَّ زَندي حُسنُ رأيكَ فيهِمُ   ضَربتُ بسيفٍ يَقطَعُ الهامَ مُغمَدا ؛

٣٥ وما أنا إلاّ سَمهَريٌّ حَملتَــــهُ ،   فزيَّنَ مَعروضاً ، وراعَ مُسدَّدا ؛ [6]

وما الدَّهرُ إلاّ من رُواةِ قصائدي ؛   إذا قلتُ شِعراً ، أصبحَ الدَّهرُ مُنشِدا ،

فسارَ بهِ مَن لا يَسيرُ ، مُشمِّراً ،   وغَنّى بهِ ، من لا يُغني ، مُغرِّدا ،

---

١ – المحض : الخالص . يقول : انت حليم كثير الحلم ، وقدير كل القدرة ولو شئت ان تضع السيف موضع، الحلم لفعلت .

٢ – اليد : النعمة . ومن لي بكذا : من يكفل لي به . يقول ان عفوك عن الحر بمثابة قتل له ، لانك كنت قادراً على قتله ولم تفعل ، وتلك نعمة منك عليه تسترقه بها ؛ ولكن من يستحق هذه النعمة ويحفظهـا .

٣ – يقول : ينبغي ان يوضع كل شيء في موضعه ، فلا يعامل المسيء بالاحسان والمحسن بالعقاب ، والا كان ذلك مضراً بالعلى ، هادماً لاركان الدولة .

٤ – المحتد : الاصل . اي انك تفوق الناس في كل ما ذكرت ، فانت اذاً اعرف منه بمواضع الاساءة والاحسان .

٥ – الكبت : الاذلال .

٦ – السمهري : الرمح . المعروض : المحمول بالعرض . راع : خوف . المسدد الموجه الى مــن اريد طعنه .

أجِزني ؛ إذا أنشِدتَ شِعراً ، فإنّما أنا الطّائرُ المَحكيُّ، والآخَرُ الصّدى .[1]

تَركتُ السُّرى خَلفي، لمن قَلَّ مالُه، وأنعلتُ أفراسي ، بنُعماكَ ، عَسجَدا[2]

٤٠ وقيَّدتُ نفسي ، في ذَراكَ ، مَحبَّةً ومن وَجَدَ الإحسانَ قيداً تقيَّدا ؛ [3]

إذا سألَ الإنسانُ ايّامَهُ الغِنـــى، وكنتَ على بُعدٍ ، جَعَلناكَ مَوعِدا .

العوامل المؤثرة في نفسيته وشعره :

لم يكن المتنبي كسائر الشعراء ذوي النُّفوس الصَّريحة المباشرة التي تُظهر ما تُضمر ، بل إن نفسيّته شديدة التعقيد ، تفاعلت عوامل متعددة في تقدير مصيرها والتأثير على التجارب التي عانتها .

أولا : ولادته : قيل إنَّ والد المتنبي كان سقّاءً في الكوفة ، وقيل إنه تحدَّر من صُلب أحد الأمراء العلويين وذهب بعضهم الى أنه كان ينتسب الى المهدي المنتظر الذي لا يزال الشيعة يتوقّعون عودته ، ليملأ العالم خيراً ، بعد أن ملىء شرّاً .

ثانياً : نشأته : نشأ المتنبي في بيئة قُرمطيّة ، وتطعّمت نفسه بتعاليمها ، وربّما اتخذ منها ميله إلى التطلّع للسّلطة وتولّي أمرها . فقد تخرَّج في مدارسها وأفاد منها التحفُّز للثورة والرغبة في تعديل الأوضاع وتبديلها .

ثالثاً : طباعه : طبع المتنبي على العنجهيّة ، لا يجدُ لذاته مثيلاً بين الناس ، من أعلاهم الى أدناهم . وهذه الطباع ظلت في قاع نفسه ، وكأنها الحافز الدائم الذي يدفعه الى مراغمة الآخرين ومفاخرتهم والتعالي عليهم ، كما أنها ظلّت تشدُّه إلى

---

١ – يقول : اذا مدحك احد بشعر فاجعل جائزته لي ، لانه يكون قد أخذ معاني والفاظي فمدحك بها ، فكأنه صدى لي يردد ما أقوله .

٢ – المسجد : الذهب . اي : استغنيت عن السير في الليل بوجودي عندك ، وتركته للمحتاجين ، لانني قد اثريت بنعماك ، حتى جعلت نعال افراسي من الذهب .

٣ – الذرا : بفتح الذال : الستر . والكنف .

جُلجلة الطُّموح التي وجد نفسه في النهاية وقد مدّ يديه على صليبها ، معانياً من الآلام أشدّها وأفجعها .

رابعاً : اضطراره الى التكسُّب : وبالرغم من شدّة طموحه ، فإنّه اضطرّ الى التكسُّب بالمدح وطرق أبواب الامراء ، شاعراً بقيود الواقع وعبوديّته وبالمهانه في تزوير الكلام لقوم لا يؤمن بجدارتهم .

خامساً : ادّعاؤه النُّبوءة : وقيل إن نفسه سوّلت له ادّعاء النبوءة بعد انتفاعلت عنجهيّته والتعاليم الباطنيّة ، فخرج مع اتباع له ، فأسره لؤلؤ أمير حمص وسجنه فوجد ذاته ، من جديد ، في قبضة الواقع ، فاشلا ، زرياً ، مستجدياً .

سادساً : اتصاله بسيف الدولة: وإثر خروجه من السِّجن طوّف في بعض البلاد ، حتّى قدّر له أن يتّصل بسيف الدولة ، فخلع عليه نفسيّته الملحميّة وأضفى عليه من البطولة ما جسّد الأحلام التي كانت تراوده فيها . وفي هذه المرحلة تألّقت شهرته ، مما ألّب الحسّاد عليه ، فاوقعوا بينه وبين سيف الدولة ، فهجره الى الشام وثم الىمصر .

سابعاً : اتصاله بكافور : يمّم المتنبي شطر مصر ،واتّصل بكافور الاخشيديالذي وعده بولاية يليها ، فامتدحه ، مزوّراً ، ومكاذباً ، ومتعفّراً ، مما خلّف في نفسه نقمة ، اذ سجد لذلك العبد الخصيّ ، الجاهل ، الغادر ، وهو الشاعر الفحل المعتز بشعره ورجولته . وفي هذه المرحلة طغت على شعره السُّويداء ، وألمّ به التشاؤم ، يسيء الظنّ بالدّهر والناس ، ويرفع رأسه متعالياً بين الأنقاض والأشلاء .

ثامناً : موقفه النفسيّ : الا أن أهم باعث لتجاربه الشعرية كان موقفه النفسي من عصره وابنائه ، ورفضه لقيمه ومصيره وثورته على الاختلال الاجتماعي الطّاغي عليه ، مما يطالعه القارىء مبثوثاً في حنايا شعره .

باعث النظم : أقام المتنبي في كنف سيف الدّولة ، يتلقّى نعمه ويُقدَّم على من دونه في مجلسه وكان الشّاعر ينظم مدائحه فيه ، كلما تيّسرت له مناسبة ، أكانت إثر

معركة انتصر فيها أم في عيد أو ولادة ابن أو موت أخت وما أشبه . وقد كان تقديم المتنبيّ على سائر الشعراء يُوغر صدورهم عليه، فيدّسون به عند وليّ نعمته، ليفرقوا بينهما . والمتنبّي نظم هذه القصيدة بباعث عام ، هو باعث الاعجاب بالممدوح وانتصاره على الرّوم وتنكيله الدّائم بهم ، وقد أفصح من خلالها، كذلك ، عن همومه الذّاتيّة ، متفاخراً بشعره على سواه ، مزرياً بمن يتعرّض له من الشعراء .

ايجاز المضمون : استهلّ المتنبيّ بفلذة حكميّة، شطر ، إثرها، إلى المدح ، منوّهاً بما دأب عليه الممدوح من قتل للعدى وتنكيل بهم . فهو يخيّب آمال أعدائه وينزل بهم ما يناقض آمالهم. يرجفون بهزيمته، فينتصر عليهم وينزلها بهم . ويتعمّدون اذاه، فينجو منهم ويؤذيهم . وهو لشدّة ايثاره للقتال، يَفْرح بمن يَهدي اليه الجيش ، إذ يمهّد له في ذلك لنصر جديد . ولقد أدرك الاعداء قوّته التي يدافع بها عن الدّين ، حتى انهم باتوا يتشهّدون ويُعلنون اسلامهم ، قبل ان يُحاربهم ومنذ ان يُطالعهم السّيف في يده . الا أن للممدوح ليناً ورّقة في حالة السّلم .لا يُدانيهما إلا سخطه وغضبه في القتال . فهو كالبحر في حالي الهدوء والصّخب ، لكنّه يختلف عن البحر في إنه يتعمّد لقاء الناس ولا يعثر بهم في الصُّدفة . فهو لا يُخضع القواد والامراء وحسب ، بل الملوك الّذين يسجدون له ، مرتعدي الفرائص . يعانون مثل الموت والهلاك . والممدوح لا يقاتل في سبيل الغنائم ، بل إنه لا يزال ينال منها الكثير ، فيبذله في الكرم والمعروف . وهو، إلى ذلك ، فائق الذّكاء، لا ينفذ وحسب إلى ما يطالعه في يومه ، بل يستدرك ما سوف يطالعه به غده ، قبل أن يقع . ومهما تألّبت عليه الصّعاب ، فإنّه يَقْتحمها ويجتازها، حتى أنه لا يأنف ولا يجزع من الارتقاء إلى النّجوم، إذا كانت غايته تُوفي به إلى هناك . وهو ، إذ تصدّى إلى الدّمستق، أحد قوّاد الروم، أسر ابنه، فيما فرّ الوالد جريحاً، فحسب الأول يومه ذاك موتاً، إذ أيقن أنه لا فكاك له من الأسر ، فيما حسب الوالد يومه ولادة جديدة، لأن من يتعرّض لسيف الدّوله في قتال لا بدّ أن يكون هالكاً لا نجاة له . وقد ولّى مُخلّفاً ، إثره ، ابنه وجيشه، راغماً ، مقهوراً . فقد أخذت عليه سبله ووقعت عينه على منظر الموت المريع ، فافتدى نفسه بابنه ، وتولّى ناجياً من الهلاك المحدق ، المحتّم . وإذ أيقن أنه نجا ، اعتزل وترهّب، بعد عزّ وعنفوان . الا أن ذلك كلّه لا يُنجيه ، إذ لو كان الترّهب يُنجي من سيف الدولة لترهّب الملوك ، جميعاً ، نجاةً بانفسهم ، ولاتخذ سائر الناس المسوح أتقاءً وخوفاً .

ويهنئه، من ثمّة، بالعيد، ويتمنّى له أن تدوم سعادته ويظلّ في مثل عيد من فرحته

وانتصاراته . فيوم العيد شبيه بالممدوح في تفرُّده على سائر الأيّام ، تفرد الممدوح على سائر النّاس . ومهما أدرك من مجد وسؤدد، فإنه لا يزال ينال منهما جديداً. فهو، اليوم ، أعظم مجداً منه البارحة، وغداً أعظم مجداً منه اليوم . وربّما تعاظمت الغلواء في نفس الشّاعر ، فيفاخر بالممدوح على الخليفة ، أو أنه يحضُّه على استعلائه والانتفاض عليه ، ويعجب ألا يجزع الخليفة من أن يُدميه ويجهز عليه سيف البطولة الّذي ينتضيه — كناية عن الممدوح — . فمن يصطحب الأسد للصّيد ، لا يتصيّد به ، بل انه يغدو فريسةً له . إلا أن الشاعر يستدرك ويقول ان الممدوح أوفى إلى غاية القدرة ، ولم يتخلَّ عن حلمه ، فهو لذلك ، لا يرتدُّ على الخليفة ولا يستولي على سلطته .

ويعود إلى ذكر عتوِّه الّذي يستعبد به الاحرار ويثير اللُّوماء ، صادراً في ذلك كلّه عن حكمة تقصّر عنها فطنة الأذكياء .

وينهي القصيدة بالحديث عن الحسّاد الّذين تكاثروا عليه ويطلب من الخليفة أن يُقصيهم عنه ، ثم يُظهر له طاعته وموافقته ، قبل أن يفخر بشعره ويقول أن الدّهر يروي قصائده فيه ، فضلاً عن النّاس . فهو يستثير الكسيح ويدفع من لا يُحسن الانشاد إلى التغنّي به . وهو الشّاعر الّذي يتكلّم ، فيردد الآخرون صوته ، وقد نال من الحظوة ما أنعل به خيله ذهباً من عطاء الممدوح الّذي يخلص الود له ولا يزال ينتجع دياره للنّوال مهما كان بعيداً ، نائياً .

تقسيم القصيدة

١ — مدحه بالشدة في القتال : (١-٢-٣-١١-١٢-١٣-١٤-١٥-١٦-١٧-١٨-١٩-٢٠)

لكلِّ امرئٍ ، من دهره ، ما تعوَّدا ؛ وعادةُ سيفِ الدَّولةِ الطّعنُ في العِدى ،

وأن يُكذِبَ الإرجافَ عنه بضِدِّه ، ويُمسي ، بما تَنوي أعاديه ، أسعدا .

ورُبَّ مُريدٍ ضَرَّهُ ، ضرَّ نفسَه ، وهادٍ اليه الجيشَ ، أهدى ، وما هَدى ،

لذلك سمَّى ابنُ الدُّمُستُقِ يومَه مَماتاً ، وسَمّاه الدُمُستُقُ مَولدا .

سرَيتَ الى جَيحانَ ، من أرضِ آمِدٍ ، ثلاثاً ، لقَد أدناكَ ركضٌ وأبعدا ،

فوَلّى ، وأعطاكَ ابنَه وجيُوشَه ، جميعاً ، ولم يُعْطِ الجميعَ ليُحمَدا ،

عرَضتَ له دونَ الحياةِ وطرفِــه ، وأبصرَ سيفَ اللهِ ، مِنكَ ، مُجرَّدا ؛
وما طَلَبتَ زُرقُ الأسنّةِ غيرَه ؛ ولكنَّ قُسطَنطينَ كان له الفِدى ؛
فأصبحَ يَجتابُ المُسوحَ ، مَخافةً ؛ وقد كانَ يَجتابُ الدِلاصَ المُسرَّدا ،
ويمشي بهالعُكّازُ، فيالدَّيرِ، تائباً ، وما كانَ يَرضى مَشيَ أشقرَ أجرَدا ؛
وما تابَ ، حتى غادرَ الكَرُّ وجهَه جريحاً، وخلّى،جفنَه، النَّقعُ أرمَدا ،
فلو كانَ يُنجي من عليٍّ تَرهُّبٌ ، تَرَهَّبَتِ الأملاكُ مَثنى ومَوحَــدا ؛
وكلُّ امرِئٍفي الشرقِ والغربِ، بعدَه، يُعدُّ له ثوباً ، مِن الشعرِ ، أسودا .

٢ ــ مدحه بالجهاد الديني : (٤-٧-١٤)

ومُستكبِرٍ لم يعرفِ اللهَ ساعــةً ، رأى سيفَه ، في كفّه ، فتشهَّدا
تَظَلّ ملوكُ الأرضِ خاشعــةً له : تُفارقُه هَلكى ، وتَلقاه سُجَّــــدا ؛
عرَضتَ له دون الحياةِ وطرفه ، وأبصرَ سيفَ اللهِ ، مِنكَ ،مُجرَّدا ؛

٣ ــ الذكاء : (٩-٣١-٣٢)

ذَكيٌّ ، تَظنّيــهِ طليعةُ عينِـــــهِ ، يَرى قلبُه ، في يومِه ، ماتَرى غدا ؛
ولكن تفوقُ النّاسَ رأياً وحِكمةً ، كما فُقتَهم حالاً ،ونفساً ، ومَحتِدا ؛
يَدِقُّ على الأفكارِ ما أنتَ فاعلٌ ، فيُترَكُ ما يَخفى ، ويؤخَذُ ما بدا .

٤ ــ القوَّة والرَّحمة : (٥-٦-٨-٢٥-٢٦)

هوالبَحرُ غُصفيه، إذاكانَ ساكناً، علىالدُّرِ؛واحذَره،إذا كانَمُزبِدا ،
فإني رأيتُ البحرَ يَعثُرُ بالفتَـى ، وهذا الّذى يأتي الفتــى ، مُتعَمِّــدا .
وتُحيي له المالَ الصَّوارمُ والقَنـا ، ويَقتُلُ ما تُحيي التبسُّمُ والجَدا .

فيا عجبًا من دائلٍ أنتَ سيفُــــه ! أما يتّقي من شَفرَتي ما تَقَلَّــدا ؟
ومن يجعَلِ الضِّرغامَ . للصَّيدِ .بازَه . تَصيَّده الضِّرغامُ فيما تَصيَّـــدا !

٥ ــ التفرُّد والتفوُّق : (١-٧-١٠-٢٣-٢٤-٣١-٣٢)

لكلِّ امرئٍ . من دهرِه . ما تعوَّدا ؛ وعادةُ سيفَ الدّولةِ الطّعنُ في العِدى .
تظَلّ ملوكُ الأرضِ خاشعةً له : تُفارُقه هَلكى . وتَلقاه سُجَّدا ؛
وصَولٌ الى المُستَصعبَاتِ بخيلِــه . فلو كانَ قَرنَ الشَّمسِ ماءً . لأرودا .
فذَا اليومُ . في الأيامِ . مثلُكَ . في الورَى كما كُنتَ فيهِم أوحداً . كانَ أوحَدا .
هو الجَدُّ ! حتى تفضُلُ العينُ أختَها وحتى يكونُ اليومُ لليومِ سيّدا ؛
ولكن تفوقُ الناس رأياً وحكمةً . كما فقتَهم حالاً ونفساً ومحتدا ؛
يَدِقُّ على الأفكارِ ما أنتَ فاعلٌ . فيُترَكُ ما يخفى . ويؤخَذُ ما بدا .

٦ ــ التهنئة بالعيد : (٢١-٢٢-٢٣-٢٤)

هَنيئاً لكَ العيدُ الّذي أنتَ عيدُه . وعيدٌ لمن سَمّى . وضَحّى . وعَيّدا .
ولا زالتِ الأعيادُ لُبسَكَ . بَعدَه . تُسلِّمُ مَخروقاً . وتُعطَى مُجدَّدا .
فذا اليومُ ، في الأيامِ . مثلُكَ في الورى . كما كُنتَ فيهم أوحدًا . كان أوحدا .
هو الجدُّ ! حتّى تفضُلُ العين أختَها ، وحتى يكونُ اليومُ . لليومِ ، سيّدا .

٧ ــ تودُّده للممدوح : (٣٣-٣٤-٣٥-٣٩-٤٠-٤١)

أزِل حَسدَ الحُسَّادِ عنّي بكَبتِهم . فأنتَ الّذي صَيَّرتَهم ليَ حُسَّدا ؛
إذا شَدَّ زَندي حُسنُ رأيِكَ فيهِمُ ضَربتُ بسيفٍ يَقطَعُ الهامَ مُغمَدا .

وما أنا إلاّ سَمهَريٌّ حَملتَـــه ، فزيّنَ مَعروضاً ، وراعَ مُسدَّدا ؛
تَركتُ السُّرى خَلفي ، لمن قَلَّ مالُه ، وأنعلتُ أفراسي ، بنُعماكَ ، عَسجَدا
وقيَّدتُ نفسي ، في ذَراكَ ، مَحبّةً ومن وَجَدَ الإحسانَ قيداً تقيَّدا ؛
إذا سألَ الإنسانُ ايّامَهُ الغِنـــى ، وكنتَ على بُعدٍ ، جَعَلْنك مَوعِدا .

٨ — فخره بشعره : (٣٦-٣٧-٣٨)

وما الدَّهرُ إلاّ من رُواةِ قصائدي ؛ إذا قلتُ شِعراً ، أصبحَ الدَّهرُ مُنشِدا ،
فسارَ بهِ مَن لا يَسيرُ ، مُشمِّراً ، وغَنّى بهِ ، من لا يُغني ، مُغرِّدا ؛
أجِزني ؛ إذا أُنشِدتَ شِعراً ، فإنّما أنا الطّائرُ المَحكيُّ ، والآخَرُ الصَّدى .

تحليل المضمون

اولاً — امتداحه بالشدّة في القتال : (١-٢-٣-١١- إلى ٢٠)

١ — **تنويه عام**: ذكرنا في مقدّمات سابقة أن المتنبي كان يحلم أحلام البطولة ويشعر شعوراً راغماً بتفوُّقه على النّاس وان المحاذير السياسيّة صرفته عن غايته ، فتحوّل إلى الشّعر ، دون ان تُخمد فيه جذوة الفروسيّة وتتعفّى كلياً . وقلنا ان طبعه الفروسيّ كان يمدُّه بالصور الملحميّة التي كان يُنمّيها إلى الممدوح ، وهي لا تعدو أن تكون ، في الواقع ، نوعاً من الفخر المستتر المتفيّء بظلّ المدح . وفي الأبيات التي أحصيناها من هذه القصيدة والتي يصف بها شدّة الممدوح في القتال ، تطالعنا الصُّور التي تمثّل أحلام المتنبّي ، اكثر ممّا تصوِّر واقع الممدوح . فهو يقول :

لكل امرىء من دهره ما تعوَّدا وعادة سيف الدولة الطّعن في العدا

وقد شطر مباشرة من الحكمة للمدح ، لأن الأولى تمهّد للثّاني ولا تستقلُّ عنه. فقد أثرت عن الممدوح عادة واحدة ، كما تؤثر عن بعض الناس عادة المجون ، مثلاً ، واقتصر منها على قتال الأعداء وطعنهم وقتلهم. والمتنبّي يعظّم ، هنا ، خصائص

الممدوح من عزلها وجعلها مستقلّة مُطلقة، لا تُعرف عنه عادة دونها . فكما أن أبا نؤاس، اذا ذكر، ذكرت معه الخمرة، وأبا العتاهية الزّهد، ومعاوية الدّهاء والحلم، فان سيف الدّولة تصحبه صفة واحدة هي البطش . والعادة تعني التكرار ، لأنّها تتولّد منه . واذا كان قتال الأعداء قد غدا عادة الممدوح، فذلك لانه يدأب عليه ولا يكاد يكفّ عنه . فالمتنبي يفيد في مدحه من طبائع النّاس ونفوسهم ويحوّلها بخلق من لدنه إلى مادة للمدح . فالعادّة طبع من طبائع النّاس ، قد تكون صالحة وقد تكون طالحة ، إلا أن الشاعر تفتّق لها بما جعلها في غاية التعظيم لصاحبها .

ومثل ذلك قوله :

وأن يُكذبَ الارجافَ عنه بضدّه ويُمْسي بما تَنْوي أعاديه أَسْعَدا

وربَّ مُريدٍ ضرّه ضر نفسه وهادٍ إليه الجيش أهدى وما هدى

ففي البيت السّابق جعل الشّاعر ممدوحه ولا همّ له إلاّ الطعن ، أما في هـذا البيت ، فإنه يمتدحه بكيده للأعداء ، فضلاً عن فتكه بهم . فهو لا يقاتلهم طمعاً بمغنم منهم أو دفعاً لأذاهم ، بل لتأديبهم عمّا أرجفوا ووسموه به . وعندما يقاتل ينتضي سيفه ، كما تُنتضى عصا العقاب والتأديب .

ولهذا البيت وجه آخر في التدليل على القوة والبطش ، وهو أن الممدوح لم يعد يعاقب أعداءه على أعمالهم ، بل على أقوالهم . فهم لا يتجرّأون حتى على التكلّم عنه بسُوء أو يموتوا وينكّل بهم من دون كلامهم . ذاك هو وجه المدح بشدّة البطش في قوله : «وأن يُكذب الارجاف عنه بضدّه» . أما في الشطر الثاني ، فإنّه يَسْمو على المَعْنَيَيْن ، جميعاً ، إذ يستكمل وجهاً من وجوه القول أو يتعرّض لحالة من أحوالهم ، لم يُشر اليها ، قبلاً ، وهي تُضْفي الغلوّ على المعنيين السّابقين . فالممدوح لا يقاتل أعداءه ولا يبطش بهم متعبّساً ، مُتَضجّراً كمن يؤدّي مهمّة شاقّة لا خلاص له منها ، بل إنّه يُقْبل على قتالهم فرحاً مترنحاً ، سعيداً، كما يُقبل سواه على اللهو:

« ويُمْسي بما تَنْوي أعاديه أسعدا » . ولقد جرى في ذلك عــلى اسلوب التوثّب على المعنى ، يُدْركه ، ثم يتجاوزه ، ثمَّ يَثبُ إلى أعــلى ، حتى يُنهكه ولا يدع فيه احتمالاً . واذا كان ابن الرومي ينهك المعنى بتفسيره ، فإن المتنبّي يُنْهكه بتخطّي شروطه وواقعه الانساني إلى نوع من الدَّهشة المروِّعة . فإيّاً يكون ذلك الانسان الّذي لا يفترُّ ثغره ، إلاَّ حينما يقف في ساح القتال ؟ أو كما يقول المتنبي ذاته ، لاحقاً ، إنه يتقبّل قدوم الجيش عليه كهديّة : « وهادٍ إليه الجيش أهدى وما هدى » . وربّما سما ، قليلاً ، في هذا القول عن أمر السّعادة الّتي نوَّه بها فيما تقدَّم ، إذ تفتَّق لها هنا بما يُعظّمها . فالجيش القــادم يبثُّ الرعب ، فكأنّه نذير الشؤم والدّمار ، أما الممدوح ، فإنه يواجهه كأنّما يقدّم ذاته له هــدية تُفرِح. والهديّة تنزع عن جيش الأعداء صفة الرُّعب، كما أنّها تحقّر من قوّته بالنسبة إلى قوّة سيف الدَّولة ، بحيث أن الأخير لا يحفل به قطّ ، بل يتلقّفه بغبطة من تؤدّى له هديَّة . لا شك أن الشّاعر ولّد المعنى استيحاءً من الألفاظ بين لفظتي « هاد » « وهدى »، إلاّ أنّه أدرك من المعنى ذاته بُعْداً جديداً وان كان فاقد المضمون الانساني والتبرير الفنّي . فهذه المبالغات النّاشزة تلهي الشّعر عن النّفس ، متّخذاً عليها اللّهو بتفسيخ الفكرة وتجزيئها وتوليدها .

٢ ـ تنويه خاص : بطشه بالدُّمستق : ذاك كان حديثاً عاماً في تعظيم قدرة الممدوح على البطش أردفه في مقطع لاحق بما يؤكّده ويُبيّن عليه : (١١-٢٠) . فهو أذ تعرّض للدمستق في موقعه ، بثّ فيها الذُّعر وفكّك عرى الجيش وبدّده . فتناثرت أشلاؤه ، وولّى قائده الدّمستق هارباً :

لذلك سمَّى ابن الدُّمستق يومه مماتاً ، وسمّاه الدُّمستق مولدا

وهذا قول عام لا نفطن لمراميه إلا بالشّروح والجزئيّات الّتي يعقّب عليه بها لاحقاً . فذاك القائد أوقعه سوء طالعه ودفعه إلى مواجهة سَيْف الدولة ، كأنّه يواجه بذلك قدره المحتوم . واذ تعرّض له هو وابنه ، وشهدا مشهده ، نجا الوالد بنفسه ، وقد عدَّ يوم نجاته كيوم ولادته الجديدة . وذاك يعني أن من يتصدّى للممدوح في قتال يعدُّ مَيْتاً، قبل أن يموت حتى اذا قدِّرت له النجــاة فراراً ،

احتفل بيومه ذاك كيوم ولادة أو خروج من قبضة الموت . والمتنبّي يخرّج المعاني السّابقة تخريجاً جديداً ويبتدع لها تأويل من مزجها بعضاً ببعض والعثور على علاقة تؤلّف بينها وتولّد ، في الآن ذاته، ذروة جديدة للغُلوّ . وقد انعدمت فيها المعاناة الصّادقة وتضاءل قدر الحقيقة الانسانيّة ، وانصرف الشّاعر عنها للتروُّض بنسج المعاني واللّعب واللّهو باستخراج أشدّ احتمالاتها افتراضاً وتوهُّماً .

وبراعة النّظم تقتضي على الشاعر أن يعارض المعاني ، فيما هو يَعرِضها ، وأن يناقض بينها ،فيما هو يؤلّفها ، جامعاً طرفيها ووجوهها المتعدّدة . وقد أدرك أقصى غايته من المعارضة بين القائد الرُّومي وابنه ، إذ جعل الأخير يحسب يومه مماتاً ، والأوّل يَحسبُه مولداً . فالممدوح بذلك ، كالله القدير، يهب الحياةوالموت لمَن يَشاء . وموت الولد كان ذريعة لتعظيم الممدوح بشدّته في القبض على الأسرى وبطشه بهم لخروجهم عليه أو لخروجهم على سنّة الدين .

٣ ـ سَيره الى القتال : وعلى دأبه في كل أمر ، فإن المتنبي يعظّم كلّ ما يمتُّ بصلةٍ للممدوح ، ولا يغفل حتى عن سيره للقتال ، إذ يصوره بقوله :

سريت إلى جيحان من أرض آمدٍ ثلاثاً ، وقد أدناك ركضٌ وأبعدا

والشّاعر يفيد ، ثمة ، من توقيع المعاني المتناقضة والتأليف بينها ليضاعف من وقع معانيه ويُضفي عليها صفة الغرابة والدّهشة . فقد سرى إلى موضع جيحان مدّة ليال ثلاث ، مجتازاً تلك المسافة القصيّة بسرعة لشدّة عزمه ، فاقترب منها، ونأى غاية النّأي عن مقامه الأوّل . وقد أدّى المعنى بطرفيه ، موفّقاً فيه بين غاية القرب وغاية النّأي ، دون أن يُضْعف أحدهما من الآخر . فالنّأي الشّديد فضيلة ، إذا نظرنا فيه بالنسبة إلى المقام الّذي نزح منه الممدوح. وكذلك القرب فضيلة ، إذا قسناه بالنِّسبة إلى المقام الّذي يرتاده للقتال . فالغلوُّ ، هنا ، هو غلوٌّ تأليفيٌّ ، قيمته في قدرة الذّهن المعتكف على افتراضه ومواجهته . ولكي يستوفي غاية القول فيه ، استعار له الرّكض ، بدلاً من السير ، مستشرفاً بذلك الدّلالة على فرحه بالقتال ، كما نوّه بذلك قبلاً .

٤ ـ **هرب العدو من دونه :** ولم يكد سيف الدّولة يدرك عدوّه ، حتى بثّ في صفوفه الرُّعب فاسقط بيده وتولّى ناجياً بنفسه :

فولّى ، وأعطاك ابنه وجيوشه جميعاً ، ولم يُعطِ الجميعَ ، ليُحمدا

فهو قد استولى ، إذن ، على الجيش بكامله ، فضلاً عن ابن القائد ، ولم يتكبّد القتال ، ولم يتكبّد الشّاعر مشقّة وصفه ، كما هو دأبه في سائر قصائده . إنها هزيمة غير دامية ، لكنها أشدُّ منكراً من التّدامي والتنكُّل والتمثيل ، لأنها تنمُّ عن الاستسلام القاطب المباشر . لقد استولى عليهم يقين الهزيمة ، قبل أن يُهزموا ، وذلك أفدح لهم وأدَلُّ على قوّة اعدائهم اي سيف الدولة وجيشه . وكان المتنبي ينفق جهده ويحتشد ويتألّب في وصف الجيش كما في ميميّته الشهيرة ، إلا أنه استعاض ، هنا ، عن ذلك كلّه بذكر استسلامهم وهربهم ، ولم يتكلّف مشقة القتال ووصفه . ولكي يغالي بالرعب الّذي استولى عليه ، ذكر تخلّي الدّمستق عن ولده وتخليفه له أسيراً ، كأنه إذ هرب أبقى جزءاً منه بين يدي الممدوح . وأسر الولد وتخلّي الوالد عنه استخدم لتعظيم أمر الممدوح وشدّة بطشه.

٥ ـ **بواعث هربه :** ويلمح الشّاعر كذلك ، إلى أسباب هرب الدّمستق ، بمعنى قصيٍّ دقيق ، إذ قال :

عرضت له دون الحياة وطرفه وأبصر سيف الله منك مُجرّدا

ومؤدّى كلامه أنّ سيف الدّولة جعلـه يؤمن بمَوْته المحتوم ، فحاول الفرار ، فوجده وقد ملأ عليه سبُل النجاة ، وهو يشهر في وجهه سيف الله ، أي سيف العدل والحق ، فقذف بابنه وجيشه ونجا بنفسه . وقيمة هذا المعنى في تكثيف الشّاعر له ، وفي تقويته بجمع الحياة والطرف في علاقة الرُّعب والمَوْت والسّعي إلى النجّاة . فالمتنبي يستولد المعنى استيلاداً ويشتقّه اشتقاقاً من رحم المعنى المبذول الشائع . فهو يتولاّه ، كما يتولّى الموسيقي الوتر ، يَستخرج منه التأويل الهاجعة فيه كما يَستخرج الموسيقيُّ المعاني الهاجعة في قلب الوتر .

٦ – العدوُّ المهزوم : ولا يقف المتنبيّ في وصفه لرعب العدو عند الهزيمة ، بل يقتفي ، بعدها ، فيمثّله ، وقد استحال إلى زاهد ، متقشف ، وجل :

فأصبح يجتاب المسوحَ ، مخافةً وقَدْ كانَ يَجْتابُ الدِّلاصَ الُمسَّردا
ويَمشي به العكّازُ في الدَّير ، تائباً وما كان يَرْضى مَشْيَ أشقرَ ، أجْرَدا

وذكره للترُّهب ولبس المسوح في هذا المقام هو استكمال لأسلوبه المدحي العام حيث ينزع من النقيض إلى النقيض ، ليوهم بالخارقة والدَّهشة . فبعد أن كان الدَّمستق قائداً للجحافل غدا راهباً ، يتوكأ على العكاز في ديره المنعزل ، اي انه لشدَّة رعبه لم يَرَ سبيلاً للنجاة إلا بالتستّر في زي راهب مُتخشع . وبيّن أن الدَّمستق لم يعتزل في الدَّير ، بل ان الشّاعر هو الّذي عزله بالفعل النَّفسيّ والفنيّ ، إذ ان سياق المعنى والتسامي به إلى ذروته اقتضياه عليه . فهو قد هزم ، أمّا ارتداؤه للمسح ، فقد كستْه به ضرورة الغلوّ والمدح . وربمّا توسّل الشّاعر المسوح والعكّاز للتعبير عن معنى الوهن والهزال اللّذين صار اليهما العدوُّ. والشاعر يعارض معارضة واعية بين حالي القائد المهزوم ، على غرار عنترة ، مادحاً سيف الدَّولة بعظم ما أنزل بخصمه القويّ . فبدلاً من الدروع اللّينة ، المحكمة ، النسج جعل يرتدي المسوح . والدِّرع نقيض المسح ، الأول يدلُّ على البطش ، والثاني على المسكنة ، الأوّل على العنفوان والتأهب للحرب ، الثاني على الاستسلام والتزهّد . هكذا اشتق المتنبي معنى المدح من الثّياب الّتي يرتديها العدوّ ، أوْ من الأداة الّتي يتوسّلها لسيره . فقد لجأ إلى العكّاز ، بعد أن كان يَرْتدي الخيول المطهّمة .

٧ – اشارة الى المعركة : وفي البيت الثّامن عشر يشيرُ المتنبي إلى المعركة ببعض الأحداث والجزئيّات ، دون أن يعتريها بالجوّ الملحمي المأثور في مدائحه. ويُطلعنا على أنه جرى بَعْضُ القتال ، سرعان ما انهرم الدَّمستق به وولّى يحمل في وجهه جرحاً وفي عينيه مثل قذى الرّمد :

وما تاب حتى غادر الكرَّ وجهه جريحاً ، وخلّى جفنه النَّقع أرمَدا

وبهذا البيت يُفسِّر الشّاعر توبة العــدوُّ ويصرِّح بأن أهمّ ما في ذلك أنّه جُرح وترمّد جفنه . وقد تهافت مضمون القصيدة بذلك وسُفِحَ، اذ انهارت الاسطورة التي أبدعها في ترهُّبه ومشيه بالعكاز والمسوح. تلك كانت نتيجة عظمى لباعث تافه يسير ، إذ كيف يُعقل أن يؤدّي جرح في وجه قائد كبير ورمد في جفنه إلى تلك الرّهبة المروِّعة الّتي اجبرته على التّخلّي عن ابنه والاعتزال في الدّير . ولو تفطّن الشّاعر إلى نموّ القصيدة وتوازنها لوقّع أحداثاً في القتــال تبلغ حداً من الهول يبرِّر تروُّع القائد الرُّومي . وبذلك نقول إن هذا البيت أسقط القصيدة من الأجواء الملحميّة إلى نوع من الواقعيّة المُسفّة النّابية . وذكره للجرح والرّمــد هو أصدق بالنسبة إلى الحقيقة الفعليّة ، لكنّه فاشل ، متداع بالنسبة إلى الحقيقة الشعريّة .

٨ ـ **الرّهبة العامة :** إثر ذلك البيْت الواقعي النّابي عن أجواء الغلوّ ، يعمد المتنبي إلى نوع من التّعميم الّذي يسمو به إلى الأجواء الملحميّة الأولى إذ يقول :

فلو كان يُنجي من عليٍّ تَرَهُّب ترهّبت الأملاك مثنى وموحّدا

وهو يرتبط بما سَبَقَ في علاقة التّرهُّب ، لكنّه يتسامى إذ أحدق فيه بالملوك كلّهم وجعلهم يؤثرون مصير الدُّمستق في الدّير ، قبل ان ينكل بهم الممدوح وينزل بهم مثْل الخطب الذي فدح الدمستق . ثم نراه يضاعف المعنى بتوسيع رقعته في شموله للنّاس ، جميعاً ، في الشّرق والغرب :

وكل امرئ في الشرق والغرب، بعده ، يُعِدُّ له ثوباً من الشّعر، أسودا

ووجه التعميم والغلوّ جاء في قوله : « كل امرئ » ، وتعيينه للمكان : « في الشرق والغرب » . وفي هذا البيت يسطع وعي الاطلاق والغُلوّ ، إذ جعل الشّاعر ممدوحه سيّد العالم، بل غوله الكبير ، يرتدي النّاس من دونه أثواب الشّعر ، خشية وتروُّعا . فأيّاً يكون ذلك الممدوح وأية صفة إنسانية تلازمه ، وقد غالى الشّاعر في تعظيمه حتّى تردّى في النّقيص ، إذ جعله كجانكيزخان أو تيمورلنك وسواهما من مروعي النّاس في التّاريخ .

أونقول أن المتنبي قد اشتط في ذلك ، وهذر وتردّى ؟ يخيّل إلينا ذلك وخاصة إذ نراه يتهاوى إلى الواقعيّة . ثم ينقضّ انقضاضاً ويثب وثوباً إلى المثاليّة المَمْجُوجة . المنبوذة .

ثانياً — مدحه بالجهاد الديني : (٤-٧-١٤)

١ — **سيف الله** : خطر المُتنبّي في هذه القصيدة ببعض المعاني التي تُضْفي على الممدوح صفة دينيّة . دون أن يؤكّد عليها وينصرف إليها انصرافاً خاصاً . ذاك أن سيف الدّولة كان يحارب الروم . على أنه أمير عربيٌّ مُسْلم، فكان من الطبيعي أن يمتدحه بجهاده وأن يزري الأعداء في بعض مظاهر دينهم ، ليفيد من ذلك في تعظيم أمر الممدوح . ولعلّ وصفه للدّمستق ، وقد ترّهب ولبس المسوح وتوكّأ على العكّاز . كان ينطوي على قليل أو كثير من التّعريض بما طبعت عليه بعض المؤسّسات المسيحيّة من مَيْل إلى التقشف والزُّهد ، لم يَسِغْهُ المتنبيّ في طبعه الفروسيّ الملحمي ، وفي اعتقاده بأن البطولة تقتصر على بطولة السّيف :

. . . . فما المجد إلاّ السّيف والفتكةُ البكْرُ

وتضريب أعناقِ الملوكِ وأن تُرى لك الهبواتُ السُّمرُ والعسكر المَجْرُ

وهو إذ يمتدح سيف الدّولة يَنْسُبه إلى الله ، منوّهاً بجهاده ، خالعا عليه صفة تقَوِية . تسْفح صورة الرّهبة والرّعب التي نسجها له فيما تقدّم :

ومستكبر لم يَعرْف الله ساعةً رأى سيفه في كفّه ، فتشهّدا

وهذا البيت صريح الدّلالة على الصِّفة الدينيّة التي يمتدح بها مَمْدُوحه . فهو يُشهر سيفه على الكفّار ، يُزجيهم إلى حظيرة الدّين ، يكادون لا يشهدونه مقبلاً عليهم ، حتى يتشهّدوا ويتخلّوا عن استكبارهم وكفرهم . فالنّاس ، من دون سيف الدّولة ، لا سبيل لهم إلى النجاة إلا أن يَنخرطوا في الدين ويتشهّدوا أو إما أن يرتدوا المسوح في الأديرة . وفيما عدا ذلك ، فإنّهم هالكون ، مائتون ، لا محالة .

ووجه.الغلو والتعظيم في ذلك أن الممدوح لا يَطْعن بسيفه ولا يقاتل به ، بل ان ظهوره المجرِّد خارج الغِمد: « رأى سيفه في كفّه » يكفي لترويع الناس ودفعهم إلى الطّاعة والانصياع . والمتنبي لا يزال يحذق أساليب الغلوّ ، يتفتّق لها بكل حيلة . وان كانت تنأى بتجربته عن الصدق والانسانية .

ويدنو إلى ذلك قوله :

عرضت له دون الحـــياة وطرفــه وأبْصَرَ سَيْفَ الله منك مجرَّدا

٢ ــ ملامح نبوِّية : وربما خلع المتنبّي على ممدوحه صفة نبويّة بالتلميح دون التّصريح في نوع من التقمّص للتجارب الباطنيَّة التي اشبعت بها نفسه : فهويقول :

تظل ملوك الأرض خاشعة له تفارقه هلكى وتلْقاه سَجَّدا

وقد ينتمي هذا البيت إلى معنى الهيبة العام الّذي قدّمنــا الحديث عنه ، إلا انه ينطوي فضلاً عن ذلك على صفة دينيّة متوارية . تنمّ عن ذاتهــا في قوله : «وتلقاه سجّدا». والسُّجود تغلب عليه الصفّة الدينيّة . وقد يشْتدّ بنا هذا اليقين اذ نراه يشيدُ بفراسته بحيث يُبصر بقلبه ما قد تطالعه به عينيه في الغد : « يرى قلبه في يومه ما ترى غدا ». والله أعلم .

ثالثاً : امتداحه بالذّكاء : (٩-٣١-٣٢-)

والمتنبي يمتدح سيف الدّولة بالذّكاء والفِطنة وحسن التوقُّع . مصرّحاً عن ذلك بقوله :

ذكيٌّ ، تظنيه طليعةُ عيْنــه يرى قلبُه في يومه ما ترى غدا

وهو نوع من الذّكاء الفائق . تكاد لا تخطر به خاطرة . حتّى يبصرها في حدود الواقع ويحكم ويقرِّر فيها بما تنطوي عليه من خيرٍ وشرٍّ ونجاح وفشل . فالممدوح يتفوّق على النّاس في الرأي والحكمة . يتوقع الأحداث ويعدّ نفسه لها . قبل أن تقع :

ولكن تفوقُ النّاسَ رأيا وحكمةً كما فقتَهم حالاً وَنفْساً وَمحْتداً
يدقُّ على الافكار ما أنْتَ فاعلٌ فيُترك ما يخْفى ويُؤخذ ما بدا

وفي مثل هذين البيتين يُخفت أوار الغلوّ القاقـد المُسوِّغ الأنسانيّ ، وتتصل تجربة الشّاعر بالمعاناة الانسانية العاقلة والمعقولة ، فيبـدو لنا الممدوح امرءاً ذكيّ الفؤاد ، شديد الدّهاء ، يُضمر غير ما يُظهر ، ويوقّع الأحداث ويجريها بما يَخدم غايته ويؤديها . ولا قبل للنّاس بافتضاح خططه ، فيذعنون لها ويتلقفون ما تقوى عقولهم القاصرة على تداوُله .

رابعاً : امتداحه بالقوّة والرّحمة : (٥-٦-٨-٢٥-٢٦)

١ ــ عفوه عن الناس : ولكي يستجمع ويؤلّب له سائر الفضائل يمتدحه بغاية القوّة وغاية الرّحمة ، معاً ، كقوله :

هو البحر ، غص فيه ، إذا كان ساكناً على الدُّرِّ ، واحذرْه ، اذا كان مَزْبدا
فإني رأيت البحر يعثر بالفتى وهذا الّذي يأتي الفتى متعمّدا

ومقارنة الممدوح بالبحر أدّت للشّاعر فضيلتين يمتدحه بهما ، فضيلة الكرم في حال السِّلم ، وفضيلة الصّخب والعنف في حال الحرْب . فإذا رأيته هادئاً ، راضياً وأقبلت عليه اغترفت من درر كرمه ، أما إذا وجدته مغتاظاً ، فابتعد عنه ، فأنّه يُرْديك ويُهْلكك .

وتأليف الشاعر لهذه الفضائل المتناقضة ، هو سبيله لابداع صورة الكمال التي يرسمها له ، مولّداً من المَعْنيين المنفردَيْن معنىً جديداً يروعك بتأليف المتناقض فيه .

ويدنو إلى ذلك قوله :

وتحيي له المال الصّوارم والقنا وَيقْتُل ما تُحيي التّبسُّم والجدا

فالصورام والقنا تكرار لما تكنّى به عن البحر ، فيما يكون مُزْبداً ، والتبسّم والجدا تكرار لما تكنّى به عنه فيما يكون هادئاً. إلا أن هذا البيت يمجّد صفة فروسيّة

قديمة في الفارس البطل الذي لا يقاتل لمال ورزق، بل للبطولة ذاتها . وسيف الدولة لا يحبس مالاً ينقله من اعدائه إلى منتجعي بلاطه ، بل ينفقه عليهم تعبيراً عن شهامته وشممه .

وينوه الشاعر بمثل ذلك في قوله :

رأيتك محض الحلم في محض قدْره ولو شئتَ كان الحلْمُ منكَ المُهنَّدا

وهو يمتطي هنا ، التعبير الفلسفي إذ يقول أن سيف الدولة أوفى إلى غاية القدرة وغاية الرحمة والحلم ، أي أنه أدرك نوعاً من المُطلْق في ذلك إذ أدَّت به قوَّته المطلقة إلى الرحمة المطلقة ، لا يُعاقب، ولا يتجنَّى، بل يَصفْح، وشأن الأقوياء أن يَصفْحوا . والشاعر لا يبرح يزاوج بذلك المتناقضات ويحشدها ، دون أن يَفطن إلى أن المعاني التي يجمعها ويؤلفها في بيت واحد تتناقض والمعاني التي أطلقها في أبيات أخرى . فمنذ حين كان يَزعم أن الناس تَعِدُ لذاتها أكفاناً من المسوح خشية من الممدوح ، وها هو الآن يصوره في حالة من الهدوء والطمأنينة يَعفو العفو المُطلق لأنّه قد عانق القوّة المطلقة .

٢ ـ **تعففه عن الخلافة** : ويسوق المتنبي بيِّنة على تعفف الممدوح وسعة صدره وحلمه بامتناعه عن الاستئثار بالسلطة من دون الخليفة، وهو قادر على الاستيلاء عليها :

فيا عجباً من دائلٍ أنت سيفه أما يتقّي من شفرتي ما تقلدا

ومن يجعل الضرغام في الصيد بازه تصيّده الضّرغام ، فيما تصيّدا

وكأنّ المتنبي يحرِّض المَمْدوح على خلْع الخليفة والقيام مقامه ، فيما هو يمدحه بحلمه الكبير . وقد كانت نفس المتنبي توّاقة للسّلطة ، تعاني منها ما يُشْبه الشهوة المتآكلة بذاتها، فأفصح عن ضميره من خلال الممدوح . وتعجبه منه لامتناعه عن نوالها ، مرتبط بواقع نفسه المطبوعة على حبّها ، النّازعة أبداً إلى امتلاكها . هكذا تتسرّب نفسيّة الشاعر من خلال شعره ، إذ تدعه ينظر إلى واقع الآخرين ويُقيّمه من خلال واقعه .

خامساً : امتداحه بالتفرُّد والتفوُّق: : وعبر القصيدة كلها يَسْعى الشّاعر إلى تمثيل الممدوح في صورة متألّقة ، متفوِّقة ، تجعله فريداً بين النَّاس ، لا يضاهيه مضاه فهو متفرِّد في دأبه على القتال : « وعادة سيف الدّولة الطّعن في العدى » ومتفرِّد حتّى أن الملوك يسجدون له :

تظل ملوك الأرض خاشعةً له ُتفارقه هلكى وتلقاه ُسجّداً

وهو يتفرَّد ، كذلك ، في إدراكه المستحيل ، فلا تتعصَّى عليه غاية حتّى ولو كانت في الكواكب :

وصول إلى المستصعبات بخيله فلو كان قرن الشَّمس ماءً لأَوردا

وهو فريد بين النَّاس ، كيوم العيد الكبير :

فذا اليوم في الأيّام مثلك في الورى كما كنْتَ فيهم أوحداً كان أوحدا

وهذه المعاني توافق النَّزعة العامَّة التّي يَصدر عنها الشَّاعر في اضفاء الصِّفة المثاليَّة على الممدوح بنوع من الاطلاق الّذي لا يحدُّه حدٌ ولا يردعه رادع . وكنا قد أشرنا إليه في الحديث عن هيبة الممدوح التي تدع كل امرىء في الشرق والغرب يعدُّ لذاته مسحاً من الخشية والترُّهب . أما في البيت السّابق ، فإنّه يقرن بين الممدوح والعيد . الأول في تفرُّده على النَّاس والثَّاني في تفرُّده على الأَيّام . لا يخلص إلى معنى أو ظاهرة إلا ويُحوِّلهما إلى غايته المدحيَّة . فهو يهنّيء الأمير بالعيد . والتَّهنئة المباشرة قد تؤدي معنى المحبّة . لكنّها لا تمثِّل عاطفة الإعجاب . فأوّلها وقارنها . مستنبطاً منها معنى مدحياً جديداً في تمثيل التفرُّد والعظمة . فالعيد بذاته لا ملامح فيه لكن المقارنة بين يومه وواقع الممدوح . أدّى به إلى معنى التفرُّد الّذي يؤلّف بينهما . ثم يسمو الشاعر على هذا المعنى . أو أنه يكرِّره ويُفصّله بقوله :

هو الجدُّ . حتّى تفضلُ العين اختها وحتّى يكون اليوم . لليَوْم . سيِّدا

فالحظ إذ يؤاتي امرءاً يحدث العجب المستحيل ، فيدع العين الواحدة تَفْضل اختها ، ويمنح صاحبه من النّجاح ما يدع يومه اللاحق يتفوّق غاية التفوّق على يومه السّابق . فالمديح ينطلق هنا من الحظ ، ثم ينعطف الشّاعر على الغلوّ بالمعنى في تقييده بمثل الأعين والأيام . فالممدوح لا يكتفي بما يُدرْكه ولا يقتصر عليه ، بل إنه لا يزال يتواثب على ذاته . فما أدركه وأرضاه اليوم ، لا يرضيه في الغد ، بل إنّه يثب فيه إلى ذروة جـديدة من ذرى العلى والطّموح . ووجه الغلوّ في ذلك أنّ اليَوْم السّابق يغدو كعبد لليوم اللاحق ، اي مبتذلاً ، حقيراً ، لا شأن له . فالممدوح لا يَنْمو نموّاً ولا يتطورّ تطوُّراً إلى العُلى ، بل إنّه يَثِبُ وثباً اليه ، حتى يبدو أمسه كوادٍ سحيق بالنسبة إلى الذروة التي نهد اليها في يومه .

وقد نوّه الشّاعر بمثل ذلك أيضاً ، في قوله :

ولكن تّفوق النّاس رأيّاً وحكمة   كما فقتهم حالاً ونفساً ومحتداً

سادساً : تهنئته بالعيد : وترد تهنئته للممدوح في هذا السِّياق الملحمي ، المثاليّ ، اذ يجعله عيداً للعيد ، أي سبب البهجة والغبطة فيه :

هنيئاً لك العيد الّذي أنت عيده   وعيد لمن سمّى وضحّى وعيّدا

اي أن الممدوح لا يهب السرُّور ليوم العيد نفسه ، بل للنّاس ، جميعاً ، ثم يتمنّى له أن يقيم في حال من النّعيم والسعادة ، يكاد لا يَخلق ثوب سعادته ، حتّى يرتدي ثوباً آخر :

ولا زالت الأعياد لبسك في الورى   تسلّم مخروقاً وتُعطى مجدّداً

وقد استلهم العيد ، هنا ، كذلك ، معنىً لتعظيم الممدوح ، فجعله أعظم من المناسبة ومن العيد نفسه .

سابعاً : تودّده للممدوح : وقبل أن يشيد بنفسه أمام ممدوحه ، يعمد إلى اسلوب التودّد و الرّقة اذ يظهر له عظم أياديه عليه ، فهو سيد نعمته ، وهو الّذي أغدق عليه ما جعله يثير حسّد الحسّاد المتألبين عليه :

أزل حسد الحسّاد عني بكتبهم، فأنت الّذي صيّرتهم لي حُسّدا

فالشطر الأول ينطوي على بعض التعتّب واللّوم ، أحاله في الشّطر الثّاني إلى مدح من تخريجه تخريجاً يرضي عنجهيّة الممدوح ويطلعه على إقراره بفضله . فالنعّم العظيمة التي أسداها اليه ، هي التي أوغرت صدورهم . هكذا يزواج المتنبي العتاب والمدح ، فلا يستثير غضب الممدوح ، كما كان يفعل ابن الرومي . إلا انه يستطرد في بيت لاحق إلى معنى أشدّ عنفاً ، إذ يقول إنه يضرب بسيف أدركت ضربته من القوّة ما يجعله يقطع الرؤوس ، وهو مغمد في غمده :

إذا شدّ زندي حسن رأيك فيهم ضربت بسيف يقطع الهام مغمدا

ومعنى البيت ان الممدوح إذا ما تفطّن إلى خبث طويّتهم وحكم على فسادهم حكماً صائباً ، فان الشّاعر ينقضُّ عليهم ويعاقبهم أشدّ العقاب . فهو لا يُثنيه عنهم إلا حماية الأمير لهم . وهكذا يبطّن المتنبي عنفه بالمودّه ولا يدع للأمير مجال التعتّب عليه ، إذ لا يزالُ يبدي حرصه على ما يرضيه ، وقد بلغ غاية ذلك في قوله :

وما أنا إلاّ سمهريّ حملته فزيّن معروضاً وراع مسدّدا

أي أنّه زينة لبلاط الأمير ورمح في متن أعدائه ، يسدّده اليهم ، فيَصْرُعهم ويُودي بهم . وهو يقدّم للأمير هنا ، مآثره إلى جنبه ، يعظم من نفسه ، لكنّه يظلُّ يستعلي الأمير عليه ، إذ يجعل ذاته كرمح بين يديه . وقوله : « وما أنا إلا سيمهريٌّ حملته » منعه من تحدّي الأمير ، إذ فخر بنفسه في التشبّه بالرمح ، وعظم الأمير باظهار طواعيته له وخضوعه المطلق لإرادته . وهنا تبدو لنا ، أيضاً ، قدرته الفائقة على مزواجة المعاني ، وجمع المتناقض منها في معنى واحد بالتخريج والتّأويل .

ثم نراه يتخلّى عن اسلوب المواربة والتّلميح إلى اسلوب التّصريح المباشر بقوله :

تركت السُّرى خلفي لمن قلَّ ماله وأنعلت أفراسي بنعماك عسْجدا

وقيّدْت نفسي ، في ذراك ، محبّةً ومن وجد الإحسان قيداً تقيّدا

إذا سأل الانسانُ أيّامه الغنى وكنت على بعد ، جعلناك موعدا

وفي البيّت الأوّل تمثّل بالكناية الحسيّة الغنى العظيم الّذي أدركه في بلاطه ، فلم يعد يتجشّم السّرى ، اي الدّأْب ، لَيْلاً ، للكسب والرِّزق . بل إن ماله فاض حتى بات يُنْعل خيله ذهباً . وهذه الصورة عميقة الايحاء بالمعنى الّذي قصد إليه الشّاعر إذ ليس ، ثمّة ، ما هو أدلُّ منها عليه . ثم نراه يُغرق في الواجدانيّة إذ ينوِّه باحسان الممدوح إليه ، وتقييده فيه بقيد عذب جميل من المحبّة ، فلا ملجأ إلا إليه ، ولا منتجع إلا دياره .

ثامناً : فخره بشعره : وفي لحظة من التجلّي الذّاتي وتمجيد النّفس ، يتغنّى المتنبّي بشعره أروع الغناء ، فيجعل الدّهر راوية له فيه ، يسير به المقعد وينشدُه من لا صوت له :

وما الدّهر إلا من رواة قصائدي إذا قلت شعراً أصبح الدّهر منشدا

فسار به من لا يسير مشمّراً وغنّى به مَنْ لا يُغَنّي ، مغرِّدا

إجزني ، إذا أنشدت شعراً ، فإنّما أنا الطّائر المحكيُّ والآخر الصّدى

وقد تمثل في الشعر بما يُداني ما مثل به الممدوح في البطولة ، فكلاهما متفرِّد على الدّهر ، فضلاً عن النّاس .

خلاصة حول المضمون : بدا المتنبّي في هذه القصيدة وقد حشد غاية جهده ليدرك أقصى غاية المعاني المدحيّة والمثال الأعلى للعظمة والتعظيم . وقد رسم للممدوحه أفضل صورة ترسم له ، وفقاً لمثل العصر ، وان كانت معاناتنا لتجربتها تتضاءل وتتدنى في في عصرنا لضعف المضمون الانساني العاقل الّذي تنطوي اليه . فالمتنبي يصف مارداً من مردة الاساطير والمستحيل ، وليس إنساناً يعاني وطأة الحياة والقوّة والضّعف والأمل واليأس والهزيمة والنّصر . فهو يثير دهشتنا ويروِّعنا ،لكنه لا يدعنا نشاركه في مصيره أو لا يدعنا نشاهد مصيرنا فيه .

الطبائع الفنية :

أولا : حدود الانفعال والعقل والخيال : يبدو المتنبي في هذه القصيدة في أشد أحواله انفعالاً بالبطولة . وقد أدّى له انفعاله وساقه إلى الامور التّالية على الاقل :

ـ **المثالية والانتخاب** : ان انفعال الشّاعر ببطولة سيف الدّولة نزع به إلى تمثّله في صورة كاملة بكُلّ ملمح من مـلامحها واسقط عنه سائر أعراض حيـاته وجزئياتها . فهو لم يُثبت ولم يتعرّض إلاّ للملامح الطّاغية المرتبطة بانفعاله، اي بمظاهر التفوّق والبطولة فيه .

ـ **الغلوّ والخارقة** : ترجم الشّاعر إنفعاله بسور الغلوّ الخارق ، مبتدعاً صورة مروّعة للمَمْدوح كالقول إنه يدرك بخيله الكواكب وان ابناء الشرق والغرب يترّهبون خشيةً منه وما إلى ذلك . والانفعال المتجسّد بالغلوّ يفقد قليلاً أو كثيراً من فعاليّته الفنّية، إذ إنّه يسْفح ذاته ويُجْهضها بالنزّق والنّزوة والترّهات الّتي لا طائل إنسانياً من دونها . ومعظم معاني هذه القصيدة تجتذبنا إلى عالم انفعالي مهووس، غريب فاقد الصّلة بنا . وآية الانفعال ان يدني الشّاعر إلى الحقيقة الانسانية العاقلة ويصله بها أو يوحّده معها .

أما العقل ، فإنّه أمدّه بالقدرة على التعليل والتّأويل والاستنباط ، كما سوف نرى، كما أنه رفده بمعاني الحكمة كخلاصة لبعض التجارب ، وطبع شعره بطابع التّعميم والاطلاق. ولقد تأثر بانفعال الشّاعر ، فافتقد توازنه وعلاقته بالحقيقة الإنسانيّة العاقلة ، دون أن يفتقد قدرته على تداول المعاني ومزجها ، بعضاً ببعض ، والتروّض في تخريجها وإدراك أقصى غايتها . لقد أقام عقل الشّاعر هنا على نزعته التأليفيّة الافتراضيّة وان كان الانفعال قد نزا به إلى اعلان معانٍ يعفّ عنها في حالة اعتداله وهدوئه .

وربمّا اشترك الخيال في امداد الانفعال والعقل بالافتراضات الذهنية النّائية ، دون أن تضيء له شعلة الرؤيا ، فيعمد إلى الصورة المظلمة فيما وراء حدود الأشياء . الخيال

هنا يمثل المعاني ويصحب العقل في جولته ليؤدي للمعنى الخارق معادلته الحسيَّة ، كما نرى في الصور والكنايات المبثوثة في متن القصيدة . فهو إذ يقول :

تظلُّ ملوك الأرض خاشعةً له   تفارقه هلكى وتلقاه سجَّدا

يلجأ إلى الخيال الّذي يمدُّه بصورة تمثيلية افتراضيّة لها ملامح الواقع ، وان لم تحدث فيه فعلاً . فهذا خيال نسخي وليس خيالاً خالقاً ، مُبدعاً يطلعنا على غيب النَّفس والأشياء . ومثل ذلك قوله : « فلو كان قرن الشمس ماءً لأوردا » ، حيث يتضافر الانفعال والعقل والخيال ، أدّى الأوَّل سورة الغلوِّ لدهشة الشّاعر من قدرة الممدوح ، والعقل أمدَّه بالقدرة على الافتراض ، فيما توّلى خياله الحاوي تصوير ذلك الافتراض في صورة الخيل الصّاعدة إلى الشَّمس .

ثانياً : طبائع المعاني :

أ ــ **التأليف والتوليد :** : واذا نظرنا في طبائع معانيه ، لوجدنا أن الشّاعر يعمد فيها إلى التأليف والتوليد ، بحيث يخرج معنى جديد ، يوهم بالابتكار من خلايا المعاني القديمة المنفصلة أو من رَحم الصَّور المطروقة المبتذلة . مثال ذلك قوله :

ــ **وهادٍ إليه الجيش أهدى وما هدى** : وقد استنبط المعنى هنا من تأليف فكرتي الهداية والاهداء ، وربمّا انساق إلى ذلك بفضيلة اللّفظ ، مولّداً معنى جديداً في غاية الغلوِّ ، وهو معنى الفرح والطرب بمواجهة الأعداء ومقاتلتهم .

ــ **فذا اليوم في الأيام مثلك في الورى ، كما كنت فيهم أوحداً ، كان أوحدا** ، وقد ألف الشّاعر بين الممدوح والعيد ليولّد من ذلك معنى التفرُّد .

ب ــ **التكثيف والحشد** : وربمّا تولّد الغلوُّ من تكثيف المعنى وحشده ، بحيث يثير القارىء بنوع من الغموض الّذي يقتضي جهداً لحلّه . مثال ذلك قوله :

ــ **سريت الى جيحان من أرض آمدٍ ثلاثاً ، لقد أدناكَ ركض وأبعدا**

فهذا البيت ينطوي على خاصيّة التأليف والتوليد التي قدَّمنا ذكرها ، إذ وفّق الشاعر

بين الدّنوّ والنّأي . ليولّد معنى الشجاعة ، لكنّه كثّف المعنى وأضمر دلالته، بحيث يلتبس علينا، حيناً . فلا ندرك كيف أنالرّكض ذاته يؤدي إلى نتيجتين متناقضتين : البعد والقرب . وبعد لأي ننفذ إلى المعنى الّذي عمّاه بالحشد والتّكثيف .

ـ **عرضت له دون الحياة وطرفه** : وهذا المعنى هو في غاية الحشد والتكثيف إذ أوجز بألفاظ قليلة ما يقتضي شرحه اسهاباً وتفصيلاً . ومؤدّى ذلك أنه جعله يُوقن بموته دونأنتجد عينه سبيلاً للفرار ،والحشد توّلد من جمع فكرتي الموت والهرب دون إيضاح تفصيلي لأمرهما .

ـ **إذا شدّ زندي حسن رأيك فيهم** : ومعنى هذا الشطر يلتبس لشدّة حشده وايجازه . اذ يتعرّض فيه الشّاعر للحسّاد ويدعو الممدوح أن يزيل حسدهم عنه . فكيف . إذا . يشدُّ زنده حسن رأيه فيهم وأحرى أن يضعفه . الا أننا إذ نتقصّى في ذلك . ندرك إن حسن الرّأي ينمُّ عن مرحلة جديدة يرجو الشّاعر أن يَصير إليها مَمْدوحه . فهو إذ كان يتوّهمهم أخياراً ، شرفاء . كان سيّء الرّأي فيهم . فاذا ادرك غدرهم وحكم عليهم به . يَحْسن رأُيه بعد سوءٍ ، ممّا يَحْفز الشّاعر على الفتك بهم دُون أن يُغيظ الإمير .

د ـ **التعليل والتأويل** : وهما من الطبائع الّتي طبع بها شعره عقله القادر على العبث بالمعاني واستخراج أقصى احتمالاتها في سبيل ما يَنْزع إليه من غلوٍّ .
مثال ذلك :

ـلذلك سمى ابن الدُّمستق يَومه مماتاً ، وسماه الدُّمستق مولدا

فهذا البيت تأدّى من التّعليل والتّأويل . فضلاً عن الحشد والتكثيف . لقد جزع ابن الدُّمستق أشدّ الجزع من أسره واعتراه اليأس والقنوط ، فعلّل ذلك الشاعر بمثل الموت الّذي لا خلاص منه . كما أن هرب والده ، كان طارئاً عجيباً اذ ان كل من يتصدّى لسيف الدّولة في قتال يُعَدّ مائتاً ، وإذ

نجا أوّل الشّاعر ذلك بالولادة الجديدة . فهو يتولّى الأحداث ويؤوّلها ويُعلّلها بما يفيد منه في إدراك أقصى غايته المعنى . ونقع على هذه الظّاهرة، أيضاً ، في مثل قوله : « أدناك ركض وأبعدا » ، « ويمسي بما تنوي أعاديه أسعدا» .

هـ ـ **التفصيل والمقابلة** : وربما تنكّب الشّاعر عن الحشد والتكثيف ونزع إلى الغلوّ بالتفصيل والمقابلة كقوله :

ـ هو البحر ، غص فيه إذا كان ساكناً على الدُّرّ ، واحذره ، إذا كان مُزْبدا

ـ فإني رأيت البحر يعثر بالفتى وهذا الّذي يأتي الفتى مُتعمدا

فهو يقابل، هنا ، بين البحر والممدوح في حالي السكون والازباد للأول، وحالي الكرم والغضب للثّاني . فالمعنى تأدّى عن المقابلة المزدوجة ، ثم فصّل ذلك في البيت الّلاحق، إذ خرج من أحوال التوافق بين البحر والممدوح، إلى أحوال التبّاين ، مميزاً الممدوح على البحر في تعمُّده التنكيل بالنّاس وايذائهم ، عقاباً لهم .

ـ وتُحيي له المال الصّوارم والقنا ويقتل ما تحيي التبسّم والجدا

وهذا البيت يقوم على المعارضة والمقابلة ، فمن جهة يجمع ومن جهة أُخرى يُنْفقُ ويَبْذل ، اي ان جوده يعادل بطشه .

ـ فأصبح يجتاب المسوح ، مخافةً وقد كان يجتاب الدّلاص المسرَّدا

ـ ويمشي به العكّاز في الدّير، تائباً وما كان يرضى مشي أشعر ، أجردا

والمقابلة بيّنة في هذين البيتين بين المسوح والدلاص والعكاز والفرد القوي ، ثم تميل إلى التفصيل في قوله :

وما ناب حتى غادر الكرُّ وجهه جريحاً ، وخلّى جفنه النّقع أرمدا

ونقع على التفصيل أيضاً ، في مثل قوله :

فسار به من لا يسيرُ مشمّراً وغنّى به من لا يغني ، مغرِّدا

و — **التّعميم والاطلاق** : وهما أفضل ما يؤثر عن طبائع معانيه ، إذ لا يزال يُزْجيها ويسعى بها في الغلوّ حتى تعمّ وتُطلْق . مثال ذلك :

— **تظلُّ ملوك الأرض خاشعة له** : والتّعميم شخص هنا في نسبة الملوك إلى الأرض ، اذ أحاط بملوك العالم كلهم .

— **وكل امرىء في الشرق والغرب يُعِدُّ له** : ويقوم التعّميم في لفظتي : شرق وغرب .

— **كما كنتَ فيهم أوحدا كان أوحدا** : وقد تولّد هنا من الواحدانيّة .

— **حتى تَفضل العين اختها وحتى يكون اليوم لليوم سيِّدا** : والتّعميم تولّد من التأكيد على تساميه يوماً بعد يوم ، على نفسه .

— **رأيتك محض الحلم في محض قدره** : والمحض يعني هنا الاطلاق .

ز — **الاستنتاج والاستدراك** : وقد يرد المعنى كنتيجة لمقدّمات عرض لها مثال قوله :

— لذلك سمّى ابن الدُّمستق يومه مماتاً

— فلو كان ينْجي من عليٍّ تَرَهّب

— ولكن تفوق النّاس رأياً وحكمة: وقد اتخذ الاستنتاج ، هنا ، شكل الاستدراك .

ح — **الافتراض والتوهُّم** : وقد يبدع المتنبي معانيه بالافتراض والتّوهُّم ، مصوِّرا أموراً لم تقع ولا تَقعُ ، ليمتدح المرء بالمستحيل ، كقوله :

— **وصول الى المستصعبات بخيله ، فلو كان قرن الشمس ماءً لأوردا** ،

ولقد تأدّى معنى التعظيم في هذا البيت من الحادثة التي افترضها والتي قد يثب فيها إلى النُّجوم ليستقي منها الماء لخيله .

ومثل ذلك بقوله :

ـ فأصبح يجتاب المسوح ، مخافة وقد كان يجتاب الدّلاص المسرّدا

ـ فلو كان يُنجي من عليٍّ ترهُّب ترّهبت الأملاك مثنى وموّحدا

ـ وكل امرىء في الشرق والغرب بعده يُعِدُّ له ثوباً من الشّعر ، أسودا

ط ـ **الفذلكة الفلسفيّة** : وقد تسرّبت إلى بعض تعابيره ومعانيه ، دون أن تنبو وتنشز عنها . مثال قوله :

ـ **هنيئاً لك العيد الّذي أنت عيده**: وقد امتطى في هذا الشطر الفذلكة

الفلسفية المنطوية على روح البديع الشّائع ، عصرئذ . فقد جعل الممدوح عيد العيد بنوع من التجريد الذّهني القصيّ .

رأيتك محض الحلم في محض قدرة : والحلم والقدرة المحض مستفادان من التعابير والمعادلات الفلسفيّة ، إذ لم يكن الجاهلي والاسلامي والأموي يلمُّ بمثلها ولا يفقه لها معنى .

ي ـ **الحكمة والأمثال** : وقد تظهر لنا النّزعة الفلسفيّة في اسلوبها المنطقي في بعض الحكم التي استهلّ بها قصيدته أو بثّهـا لدعم آرائه في متن القصيـدة ، كقوله :

لكل امرىء من دهره ما تعوّدا وعادة سيف الدّولة الطعن في العدى

فالشّطر الأول يمثل خلاصة ذهنيّة فكرية مقتبسة من تجارب الشّاعر في الحياة ، وقد أعلنها بشكل تعميمي كحقيقة مطلقة لا فرق بينها وبين الحقيقة النّثرية . ومع أنها صائبة الدّلالة في مضمونها ، فإن الشعر لا يقيّم بقدر ما ينطوي عليه من صواب وضلال ، بل بقدر ما يتلمّس من حقائق انفعاليّة شاخصة شخوصاً ذاتياً ، وهي متحدة بالنّفس ، وقبل أن تنهار إلى أفكـار يتناولها العقل وينتظمها في مبادىء ونظريّات . والحكمة العامّة في سياقها وشكلها التقريري تنبو عن المضمون الشّعري

وتتم في حالة ركود النفس والتفاتها إلى معالم الحياة لتحددها وتستنتج منها وتصنفها مما يعفُّ عنه الشعر ولا يسيغه . ولقد تحدرت هذه النزعة التصنيفية الحكمية إلى المتنبي من تمرسه بالعلوم الفلسفية والمنطق وما إليه . فبدا معها وكأنه حكيم يقيّم الأشياء بعقله بقدر ما يعانيها في نفسه .

إلا ان للمتنبي قدرة على تحويل كل معنى إلى مادة للمدح . رأينا ذلك فيما تحدث عنه بصدد العيد والثياب ، ونراه هنا من خلال هذه الحكمة العامة التي يطبقها على الممدوح الخاص ليفيد من ذلك الغلوّ في الاشادة به . وهذا المطلع الخطابي الفخم قد يصعق وهلة القارىء ويثيره ، لكنه لا ينتمي إلى السوية الشعرية انتماء كلياً ، إذ عمد فيه إلى التجريد ، اي استخلاص المبادىء العامة من خلال المظاهر الخاصة ، وهو شأن من شؤون الفلسفة ، من دون الشعر . الشعر يعبّر بالرؤيا والصورة ، والنثر يُعبّر بالحكمة والفكرة .

وقد يقع في هذه الحدود قوله :

إذا أنتَ أكرمتَ الكريمَ ملكتَه وإن أنتَ أكرمت اللئيم تمرّدا

ووضع الندى في موضع السيف ، بالعُلى مُضِرٌ كوَضْع السيف في موضع الندى

فالبيت الأول يقرّر حقيقة انسانية عامة وعاها العقل وخلص إليها بالخبرة والتمرس في مواقعة الناس ، وهي تصف طباع الناس وتحكم عليها ، فالعنصر الطاغي عليها هو العنصر العقلي الصرف . ومع أنها صدرت في منطلقها الأول عن نوع من الإنفعال ، فان العقل سيطر عليه ودحضه وأخمد جذوة الخيال وأحال المعاناة كلها إلى أشلاء من الأفكار المتجمدة الثابتة . وقد يدل هذا البيت على خبرة الشاعر بشؤون النفس وطبائع البشر ، إلا أنه لم ينظم فيه واقع المعاناة ، بل خلاصتها الذهنية الميتة .

أما في البت الثاني ، فان وطأة الاسلوب الفلسفي تتعاظم ، إذ بات ينعطف فيه الى المعادلات الفكرية الذهنية الصرف ، جامعاً الحكمة في إهاب الشعر ، مفصلا ومقابلا . افالحلم مضرٌ إذا ما أحلته محل العنف ، كما أن العنف مضرٌ ، إذا ما وضعته

موضع الحلم والسِّلم . والذهنية تضاعفت هنا من المقابلة والمعارضة بين فكرتين .
وقد يدنو الى ذلك ، أيضاً قوله :

وقيَّدت نفسي في ذُراك محبَّـــــةً وَمَنْ وَجَدَ الإحسان قيداً تقيَّدا

طبائع الاسلوب :

أولا : طبائع التجسيد :

أ – الوصف والسرد : لم ينصرف الشاعر خلال هذه المقطوعة انصرافاً خاصاً الى الوصف والسَّرد ، إذ لم يتمهَّل لوصف المعارك ، كما هو شأنه في سائر القصائد . إلا أنه اعترض ببعض الفلذات الوصفيَّة السَّرديّة في أبيات غلب عليها التقرير الحسِّي والخيال الواقعي وفي بعض ما عرض له من أحداث . مثال ذلك :

– تظلُّ ملوك الأرض خاشعة لـه تفارقه هلكى وتلقاه سُجَّـــــدا

– فأصبح يجتاب المسوح ، مخـافة وقد كان يجتاب الدلاص المسرَّدا

– ويمسي به العكاز في الدير ،تائباً وما كان يرضى مشي أشقر أجردا

– وما تاب حتى غادر الكرَّ وجهــه جريحاً ، وخلّى جفنه النّقع أرمدا

ب – الكناية : وهي تغلُب على شعره ، عندما يميل عن تقرير الأشياء وفهمها إلى تصويرها وتمثيلها ، كقوله :

– **وعادةُ سيف الدولة الطّعن في العدى** : وتقع الكناية هنا في « الطعن » تمثيلا لدأبه على القتال وإيثاره للكفاح والجهاد على الخمول والرّاحة .

– **وهادٍ إليه الجيش أهدى وما هدى** : والكناية تشخص هنا في الهدايــة والاهداء للتدليل على القتال وفرحه واغتباطه به .

– **رأى سيفه في كفّه فتشهدا** : وقد تكنّى برؤية السيف في كفّه على الرّعب الذي يستولي عليه وبالتشهُّد على الحالة التي يخلص إليها والتي تكوهه على الخروج عن مذهبه والاستسلام لارادة الممدوح .

– **تظلُّ ملوكُ الأرض خاشعة له** : للتَّدليل على قوَّة بطشه وهيبته .

– **فلو كان قرن الشمس ماءً لأوردا** : وقد فسَّره في الشطر السابق بقوله : « وصول إلى المستصعبات بخيله » .

– **فوَّلى وأعطاك ابنه وجيوشه** : للتدليل على الرّعب الذي استولى عليه .

– **فأصبح يجتاب المسوح** : كناية عن الخوف .

وقد كان يجتاب الدّلاصَ المسرَّدا : كناية عما كان عليه من اعتداد بنفسه وقوته وتأهبه الدائم للقتال .

ويمشي به العكاز في الدَّير ، تائبا : كناية عن الخوف والرَّهبة ،وتأكيداً على قوَّة الممدوح .

وما تابَ حتّى غادر النقع وجهه جريحاً : للتدليل عمّا أصابه من ضنك و ضيم .

أما يتقي من شفرتي ما تقلدا : اي أما يتّقي من بطشك ؟

ووضع الندى في مَوضع السيف في العلى مُضر كوضع السيف في موضع الندى : وقد قدَّمنا ذكر هذا البيت .

ضربت بسيف يقطع الهام مغمدا : كناية عن شدَّة الضربة وقوَّة صاحبها .

إذا قلت شعراً ، أصبح الدَّهر منشدا : للتدليل على شدَّة الطرب والإجادة .

فسارَ به من لا يسير ... وغنى به من لا يُغني ، مغرِّدا : وهو تكرار لمعنى الشطر السابق .

وأنعلت أفراسي بنعماك ، عسجدا : كناية عن شدَّة الإثراء .

والكناية بطبيعة مُنطلقها أدنى الىالسَّويَّة الفنيّة ، إذ أنها تجعل للخيال حضوراً على العقل وتمثل الانفعال في حدود حسيّة تدعنا نبصر المشاعر والأفكار بقدر ما نفهمها .

ج – **التشبيه** : لم يُسرف الشاعر بالتشابيه لضعف نزعة الوصف فيهذه القصيدة .

الا أنه ألمّ بشيء منه ، في تمثيله لبعض المعـــاني . وقد ورد ، حيناً ، في حدوده المباشرة كقوله :

فذا اليوم في الأيام ، مثلك في الورى : وقد استقام على طرفين معنويين ، هما اليوم وشخصيّة الممدوح وعلى وجه التفرُّد والعظمة .

— **وما أنا الا سمهريٌّ حملته** : وقد تشبّه بالرّمح في قرينة الطّعن والضّرب من أجل الممدوح.

— **أنا الطائر المحكيُّ والآخر الصَّدى** : وقد تشبّه بالطّير المغرِّد للتدليل على الإصالة في الشعر وشبّه من دونه بالصّدى لإفادتهم منه واقتباسهم عنه .

وربّما توسّل التشبيه النازع قليلا أو كثيراً منزع الاستطراد في مثل قوله :

هو البحر ، غُص فيه ، إذا كان ساكناً على الدُّرِّ ، واحذره ، إذا كان مُزبدا
فإني رأيت البحر يعثر بالفتـــــى وهذا الذي يأتي الفتى مُتعمِّــــــدا

فقد قرن بينه وبين البحر في الكرم والغضب ، ثم استطرد في البيت الثاني الى المفاضلة بينهما .

د — **الاستعارة** : وقد عرض لها في مواضع ، بدت حسيرة ، نادرة ، إذ طغت من دونها الكناية . وأظهر ما جاء منها قوله :

وتحيي له المال الصَّوارم والقنــــا **ويَقتُل** ما تُحْيي التَّبسُّم والجــدا

وقد استعار لتحصيل المال بالغزو معنى الإحياء ولبذله في الكرم معنى القتل . وهذه الاستعارة مشبعة بالأجواء البديعيّة القائمة على التشخيص والاحياء والمعارضة الطباقيّة بين الاحياء والقتل . كما أنّها تنطوي على اسلوب التكثيف المعنوي الذي يُخفي معالم المعنى ويَطمسها ليوهم بالعمق والإبتكار .

ولا زالت الأعياد لبسك ، بَعـــده تَسلَّم مخروقاً وتُعطى مُجَدَّدا

وقد استعار اللّبس في العيد للتدليل على السعادة والفرح وجعله يرتدي العيد لباساً للتدليل على دوام الفرح والنجاح .

هـ — الطِّباق : قدّمنا ان المتنبي ، في غلوائه ، يعمد الى معارضة النّقيض بنقيضه أو اكتشاف تأويل يؤلّف ويوفّق بينهما . ولقد طغت النَّزعة الطِّباقيّة على اسلوب القصيدة ، مشفوعة بالنزعة الذهنية الملازمة للاسلوب البديعي . من ذلك قوله :

— وأن يُكذب الإرجاف عنه بضدِّه ويُمسي بما تنوي أعاديه ، أسعدا .

والطباق ليس لفظيّاً ، اي لا يستقيم في حدود لفظة واحدة ، بل من المعنى بين الارجاف وضدِّه وما تنوي أعاديه وأسعدا .

— ضرَّه ضرَّ نفسه — أهدى وما هدى — مُستكبر وتشهَّد — ساكن ومُزيد — يغثر ويتعمَّد — تُحيي وتقتل — الصوارم والقنا والتبسُّم والجدا — يوم وغد — الممات والمولد — أدنى وأبعد — المسوح والدّلاص — العكاز والأشقر — مثنى وموحد — الشّرق والغرب — مخروق ومجدَّد — الحلم والقدرة — الكريم واللئيم .— ملك وتمرَّد — النّدى والسّيف — يخفى وبدا — معروض ومسدَّد — المحكي والصّدى — أنا والآخر — السُّرى والنّعمى .

خلاصة حول الطبائع الفنية : ولقد تضافرت الطبائع الفنية ، جميعاً ، لتُضفي على معانيه الأجواء الملحميّة الخارقة ، وان كانت مطبوعة ، جميعاً ، بطابع الصَّنعة . إنها فلذات ملحميّة مسرحها الذهن المشتعل بالانفعال الحماسي الصّاخب الذي لا يغذّيه ويمدّه خيال الاسطورة .

طبائع العبارة :

أ — اللفظة المفردة : جاءت معظم الفاظ هذه القصيدة شديدة المخارج ، عظيمة الإيقاع والوقع ، بالرغم من أن صاحبها لم يتعمّد فيها الغريب والمتعاظل والمتأبد . وبعضها تؤدّي حروفه معناه وتجسِّده وتوحي به ، كقوله : ومستكبر — تشهّد — المستصعبات — الضِّرغام — سمهريّ — مشمِّر — الطائر المحكي .

ب — صيغ الجمع : وقد يعمد فيها إلى بعض صيغ الجمع ليُوحي،من خلالها ، بالكثرة ، مثال ذلك :

— تظلُّ **ملوكُ** الأرض : وجمع الملوك على تلك الصيغة أفاد التعميم والاطلاق .

— وتُحيي له المال **الصوارم والقنا** : والجمع دلّ هنا على عظم جيشه واحتشاده .

— وضنول الى **المستصعبات** بخيله : والمستصعبات في صيغة الجمع الواردة بها تدلُّ على شدَّة اقتحامه ومثابرته .

— فولّى وأعطاك ابنه **وجيوشه** : والجيوش تدلّ عـلى عظم ما أعَدَّ الخصم للقتال وتعظم الممدوح في انتصاره على جيوش عديدة ، معاً ، وليس على جيش واحد.

— فأصبح يجتاب **المسوح** : وصيغة الجمع في « المسوح » دلّت على الرَّهبة العظيمة التي عاناها .

— ترهّبت **الأملاك** : وجمع الأملاك أفاد التعميم والاطلاق .

— ولا زالت **الأعياد** : وقد أفادت صيغة الجمع في « الاعياد » الغلوّ .

— يدقُّ على **الأفكار** ما أنت فاعل : والأفكار أفادت التعميم والاطلاق . .

— أزل **حسد الحسّاد** : للتدليل على كثرة أعدائه .

وما الدَّهر إلا من **رُواة** قصائدي : للتدليل على كثرة من يؤثرون شعره ويحفظــونه .

— وأنعلت **أفراسي** بنعماك : وتوسُّل الفرَس بصيغة الجمع دلَّ على عظم ما أغدق عليه .

والمتنبي لا يزال يعمد الى تلك الصيغة لإفادة الغلوّ ، كما نرى في هجائه لكافور في مثل قوله : « فليت دونك بيداً ، دونها بيد » « هذي العضاريط الرَّعاديد » .

ج — صيغ التأكيد : والمتنبي يتوسّل ، كذلك ، التأكيد اللّفظي للغلوّ كمثل قوله :

— **لكلّ** امرئ — **وربّ** مريد — **لم** يعرف الله ، **ساعة**ً — هو **البحر** ، **هو الجدّ** — وهذا الذي يأتي الفتى .— سريت ... **ثلاثاً** — اعطاك ابنه وجيوشه ، **جميعاً** — ترهّبت الأملاك **مثنى وموحدا** — **وكلّ** امرئ .

وقد توسّل في ذلك الفاظ كل وجميع والظرف وضمير الشأن — واسم الاشارة والعدد .

د — الألفاظ المدوّية المعنى : : وقد يختار المتنبي الألفاظ الفخمة المدوّية المعنى بذاتها لعظم دلالتها . مثال ذلك لفظة الدّهر :

— لكل امرئ من **دهره** ما تعودا — وما **الدّهر** إلا من رواة قصائدي .

أو **البحر** : هو **البحر** غص فيه .

أو **الملوك** : تظلُّ **ملوك** الأرض خاشعة له — ترهّبت **الأملاك** مثنى وموحدا ..

أو **الشمس** : فلو كان قرن **الشمس** ماءً .

أو **الله** : لم يعرف **الله** ، ساعةً — وأبصر سيف **الله** منك مجرّدا .

أو الشرق والغرب : وكلُّ امرئ في الشّرق والعرب ، بعده .

ه — النعوت : وتتّخذ النّعت دلالة خاصّة على الغلوّ إذ يبدأ بها الكلام ، تنويهاً وتعظيماً :

— وربَّ **مريدٍ** ضرّه — **ومستكبره** ، لم يعرف الله — **ذكيٌّ** ، تظنّيه طليعة عينه — **وصول** الى المستصعبات .

و — الاكثار من الحال والتّمييز وما اليهما : ويعمد إليهما للغلوّ بالمعنى والايحاء به

— يأتي الفتى **متعمّداً** — تفارقه **هلكى** وتلقاه **سجّدا** — وأبصر سيف الله ، **مجرّدا** — ويمشي به العكّاز في الدّبر ، **تائباً** — حتى غادر الكرُّ وجهه ، **جريحاً** — وخلّى جفنه النّقع **أرمدا** — ترهّبت الأملاك **مثنى وموحدا** — فسار به من لا يسير **مشمرا** وغنّى

به من لا يغنّي ، **مغرِّدا**– ضربت بسيف يقطع الهام ، **مُغمدا** –. فزيّن **معروضاً** وراع **مسدّدا** – وأصبح يجتاب المسوح ، **مخافةً** ؛ وقيّدت نفسي في ذراك **محبة** – ولكن تفوّق الناس **رأياً وحكمة** ، كما فقتهم **حالاً ونفساً ومحتدا** .

ز – **الجناس** : وهو من مظاهر الصّنعة البديعيّة ، نراه في مثل قوله ومعظمه مجزوء ورد في سياق اللفظة المكرّرة :

– **ما تعودا وعادة** سيف الدولة – ورب مريد **ضرّه ضرَّ** نفسه – **وهادٍ** اليه الجيش **أهدى** وما **هدى** .

– يعثر **بالفتى** وهذا الذي يأتي **الفتى** – سمّى ابن **الدّمستق** وسمّاة **الدمستق** – **جميعاً** . ولم يُعط **الجميع** .

– **يجتاب** المسوح **ويجتاب** الدّلاص – **ويمشي** به وما كان يرضى **مشي** – **ترهُّبٌ** . **ترهبت الأملاك** .

– هنيئاً لك **العيد** الذي أنت **عيده** وعيد لمن سمّى وضحّى **وعيدا**

كما كنت فيهم **أوحداً** كان **أوحدا** – وحتى يكون **اليوم لليوم** – ومن يجعل **الضرغام** ، تصيّده **الضرغام**

رأيتك **محض** الحلم في **محض** قدرة – وما قتل **الأحرار** ... ومن لك **بالحرّ** – **الكريم واللئيم**

ووضع **الندى** في موضع **السيف** بالعلى مضرٌّ . كوضع **السيف** في موضع **الندى**

– لكن **تفوق** الناس ... كما **فقتهم** – أزل **حسد الحساد** ... فانت الذي صيرتهم لي **حسّدا** .

وما **الدّهر** ... أصبح **الدهر** مُنشدا – **فسار** به من لا **يسير** – **وغنى** به من لا **يُغنّي** **وقيدت** نفسي ... ومن وجد الاحسان **قيداً** . **تقيدا** .

والإسراف بالجناس والطّباق يدلّنا الى أي مدى وقع المتنبي تحت وطأة عصره البديعي . اللاهي بصنعة الألفاظ والحروف في الجناس . ومعاظلة المعاني في الطباق .

ح ـ **سائر الطبائع** : منها الاكثار من صيغة اسم الفاعل : مريد ـ هادٍ ـ مُستكبر ـ ساكن ـ مزبد ـ متعمّد ـ خاشع ـ هلكى ـ سُجّدا ـ مجرَّدٌ ـ المشرَّد . تائب ـ سيد ـ دائل ـ فاعل ـ حسّاد ـ مغمد ـ منشد ـ شمَّر ـ مغرِّد ـ طائر .

وبعض صيغ الشرط والتمني والنداء ولاستفهام ، مما يُطالع القارىء في معظم الأبيات .

مدى تعبيره عن بيئته :

أ ـ **البيئة السياسية** : في ذكر القتال بين العرب والروم ـ في ذكر الجيوش والخيل والسلاح باسمائه ـ وفي تشبهه به ، وذكر الملوك وذكر اعـــلام القوّاد وبعض المواقع والحروب .

ب ـ **البيئة الاجتماعية** : بعض المؤسسات الرَّهبانيّة والأديرة لمأثورة فيها وذكر الأعياد والصَّيد بالباز وأحوال الناس في تعاملهم ، بعضاً ببعض ، كالحسد وما كان يشيع في البلاط وما إليه .

ج ـ **البيئة العقلية** : ظهرت في اسلوب القصيدة وبعض التواشيح الفلسفيّة واسلوب البديع المنعكس في الشعر عن واقع العقل في العصر وقدرته على التعقيد والتوليد وما إليهما ، فضلا عن الحكم العامة .

خلاصة عامة : هذه قصيدة نموذجية لشعر المتنبي في عُنجهيّة تجاربه واسلوبه الخطابي المستمدّ من طبعه الملحمي وواقع عصره . وهي لا تعدو أن تكون مجموعة من الأساليب والأفكار التي تحتشد وتتألب لتوليد جوٍّ من الغلوِّ الصَّاعق ، الفاقد المضمون الانساني لضعف الحقيقة فيه إلاّ في بعض المفاخر المعترضة .

نموذج من هجاء المتنبي

هجــاء كافور

باعث النظم : كثر حساد المتنبي في بلاط سيف الدولة ، وطفقوا يحاولون ان يوقعوا بينه وبين الامير بحوادث كثيرة لا جدوى من الاطالة بذكرهــا . ولقد عقد الشاعر عزمه على مغادرة سيف الدولة بإثرها ، وتوجه الى دمشق ، حيث ألمّت به الحيرة ، لا يدرك مذهباً . ولا تتقرر له غايه . وفيما هو ، كذلك ، يتميّز غيظه ، اذا بكافور الإخشيدي ، يُنفذ اليه رسولا ، يستدعيه ، ويسلف له الوعود المغرِّرة . فشطر وجهه الى مصر ، وهو يأمل أن يحقق فيها حلم الامارة الذي ما برح يراوده . وما أن أقبل على كافور ، حتى أخذ يزوِّر الأقوال التي توافق هواه ، مسرفاً بتعظيمه، متسخِّراً بما لايؤمن به ، فأذل كبرياءه وتبذل ، لكنه لم يحظ بالولاية ، لأن كافوراً، كان يخلف الوعد ، أو يغرِّر به من جديد ، دون أن يدعــه يهجر مصر . ذلك جميعاً أورى في نفس الشاعر حالة من اليأس نستشفُّها ، خلال القصيدة التي نحن بصددها .

عرض وتحليل : تبدو القصيدة ذات مطلع وجداني ، استهلّها الشاعر بحديث عن حالته . عبر اختلاف الأعياد عليه ، حتى توهم انه استحال الى صخرة ، لا تطرب او تختلج . فالأحبّة بعيدون عنه ، تفصله عنهــم البيداء ، وهــو في مصر ، يجمع اموال المواعيد التي يغدقها عليه كافور . ولا يعتم ان يتصدّى للمدح المباشر ، فيذكر انه نزل بكذّابين ، يأسرون الضيف ، دون ان يُطعموه ، بل على العكس ، فانهم يأكلون من زاده ، ويوهمون الناس بأنهم يبقونه فيهم حبّاً بالضيافة ، متظاهرين بالكرم . والواقع ان هؤلاء القوم هم كرام ، الا ان جودهم هو من اللِّسان . بينما يكون جود الرجال من أيديهم . وهنا ينبري الشاعر له ولأهله بالصور

الكثيرة التشويه والمنكر ، اذ يقول ان الموت ، يكاد لا يقبض نفساً من نفوسهم . الا ويتوسل بعود ينتزعها به ، لئلا يتدنّس بهـا ، أو يلحق به شيء من اقذارها . ولا يعتم الشاعر أن ينثني الى كافور ، من جديد ، فيذكر انه زعيم الآبقين . اي الهاربين من سيِّدهم . والعبد مهما ارتقى وارتفـع لا يستقيم ، ولا يصلح . بل ينبغي ان يساق سوقاً بالعصا . فكيف يمكن للمرء ان يحيا الى زمن ، بلغ من الانحطاط ان يتولّى امره العبيد، من دون الأحرار الأفذاذ . فهذا الأسود المثقوبُ مشفرُه ، يستبد بالعبيد العضاريط . وأنّى له بالمكارم ، وهو عريق بالعبودية . انحدرت اليه أباً عن جد . وقد طالما أُدميت أُذنه في يد النخّاس، اذ بيع واتُّجر به بفلسين حقيرين. اما في النهاية، فإن الشاعر يفتق له بعذر هو في الواقع ، أشدّ إقذاعاً من اللّوم نفسه . وذلك أن الفحول البيض يعجزون عن المكارم . فكيف بالعبيد الخصيان . الذين دأبوا على ان يَلِغُوا الحياة ولغاً :

عيدٌ بأيّةِ حالٍ عُدْتَ يا عيـــدُ بما مضى أم لأمرٍ فيكَ تجديـــدُ [1]

أمّا الأحبّةُ فالبَيْداءُ دُونَهُـــمُ فلَيْتَ دُونكَ بيداً دُونَها بيدُ [2]

لولا العُلى لم تَجُب بي ما أجوبُ بها وجناءُ حرفٌ ولا جرداءُ قيـدودُ [3]

لم يترُكِ الدّهرُ من قلبي ولا كَبِدي شيئاً تُتَيِّمُهُ عينٌ ولا جيـــدُ [4]

---

١ — عيد خبر عن محذوف اي هذا عيد . وقوله بما مضى : أبما مضى فحذف الهمز . يقول : هذا . اليوم الذي فيه عيد . ثم أقبل يخاطب العيد ، فقال : بأية حال عدت علي ؛ أبالحال التي عهدته من قبل أم حدث فيك أمر جديد ؟

٢ — البيداء : الفلاة . يتذكر أحبته فيقول : اما الأحبة فبعيدون عني اي لم يعودوا علي كما عدت أنت فليتك ايها العيد بعيد عني اضعاف بعدهم لأني لا أسر بك وهم غائبون .

٣ — جاب الموضع : قطعه . الضمير من بهاء لوجناء : مقدم عليها . والوجناء : الناقة الشديدة . وهي فاعل تجب . والحرف : الضامرة الصلبة . والجرداء : الفرس القصيرة الشعر . القيدود : الطويلة العنق . يقول : لولا طلب العلى لم أفارق احبتي ولم تقطع بي ناقة ولا فرس ما أكلفها قطعة من الفلوات .

٤ — تيمه : استعبده . الجيد : العنق . يقول : ان الدهر جرد قلبه عن هوى العيون والاجياد ، لما تواردَ عليه من نوائبه ؛ فتفرغ عن الغزل واللهو الى الجد والتشمير .

يا ساقِيَيَّ أخَمْرٌ في كُؤوسِكُما   أم في كُؤوسِكُما هَمٌّ وتسهيدُ[1]

أصخرةٌ أنا ! ما لي لا تُحَرِّكُني   هذي المُدامُ ولا هذي الأغاريدُ[2]

إذا أرَدتُ كُميتَ اللَّونِ صافيةً   وجَدتُها وحبيبُ النَّفسِ مفقودُ[3]

ماذا لَقيتُ من الدُّنيا وأعجَبُهُ   أنّي بما أنا شاكٍ منهُ محسُودُ[4]

أمسيتُ أروحَ مُثْرٍ ، خازناً ويَداً   أنا الغنيُّ وأموالي المواعيدُ[5]

إنّي نزلتُ بكَذّابينَ ضيفُهُمُ   عن القِرى وعن التَّرحالِ محدودُ[6]

جُودُ الرِّجالِ منَ الأيدي وجُودُهُمُ   من اللِّسانِ ، فلا كانوا ولا الجودُ[7]

ما يقبِضُ الموتُ نفساً من نُفوسِهِمِ   إلاّ وفي يدهِ من نَتْنِها عُودُ[8]

---

١ – التسهيد : الحمل على السهاد وهو السهر . يقول لساقييه : أخمر ما تسقيانني أم هم وسهاد يعني ان ما يشربه لا يزيده الا هماً وسهراً لأن قلبه مملوء بالهموم لا موضع فيه للسرور .

٢ – المدام : الخمر . الاغاريد : الاغاني . يتعجب من حاله وأن الخمر والغناء لا يطربانه ولا يؤثران فيه كأنه صخرة صماء .

٣ – كميت : بلفظ التصغير ، الاحمر فيه سواد يوصف به المذكر والمؤنث واراد خمراً كميت اللون . يقول : اذا طلبت الخمر وجدتها واذا طلبت الحبيب لم اجده . يعني ان شرب الخمر لا يطيب الا مع الحبيب وحبيبي بعيد عني .

٤ – يشكو شدة ما لقيه من نوازل الدنيا واحوالها ، ثم يقول : واعجب ما لقيته منها اني محسود بما أنا شاك منه ، يعني تقربه من كافور ؛ يريد ان الشعراء يحسدونه عليه وهو علة شكواه .

٥ – أروح : من الراحة . المثري : الكثير المال . يقول : انه قد صار غنياً ولكن خازنه ويده مستريحان من نقل المال وحفظه لأن امواله مواعيد كافور ، وهي لا تحتاج الى ان تقبضها يد او يحفظها خازن .

٦ – محدود : ممنوع . أي لا يقرونه ولا يدعونه يرحل في طلب رزقه .

٧ – يقول : الناس يجودون بالطعام وهؤلاء يجودون بالمواعيد . ثم دعا عليهم فقال لا كانوا ولا كان جودهم .

٨ – يقول : ان ارواحهم منتنة من اللؤم ، فاذا هم الموت بقبضها لم يباشرها بيده تقذراً من نتنها بل يتناولها بعود كما ترفع الجيفة .

أكُما اغتالَ عبدُ السُّوءِ سَيِّدَهُ ... أو خانه، فله في مصر تَمْهيدُ[1]

صارَ الخصيُّ إمامَ الآبقينَ بهـا ... فالحرُّ مُسْتَعْبَدٌ والعَبْدُ مَعْبُودُ[2]

نامَت نواطيرُ مِصرٍ عن ثعالِبِها ... فقد بَشِمْنَ وما تَفْنَى العناقيدُ[3]

العبدُ ليسَ لِحُرٍّ صالحٍ بأخٍ ... لو أنّهُ في ثياب الحُرِّ مولودُ[4]

لا تشترِ العبدَ إلاّ والعَصا معَهُ ... إنَّ العبيدَ لأنجاسٌ مناكيدُ[5]

ما كُنتُ أحسَبُني أحيا إلى زمَنٍ ... يُسيءُ بي فيهِ عبدٌ وهو محمودُ[6]

ولا توهَّمْتُ أنَّ الناسَ قد فُقِدُوا ... وأنَّ مثلَ أبي البيضاءِ موجُودُ[7]

---

١ – اغتاله: اخذه على غفلة . يعرض بقتل الاسود لسيده واستقلاله بالملك بعده . يقول : أكلما أهلك عبد السوء سيده ، مهد له أهل مصر الطاعة وملكوه عليهم .

٢ – الآبق : الهارب من سيده . يريد ان كل عبد هرب من سيده امسكه كافور عنده واحسن اليه لأنه نظيره في الخيانة فهو امام الآبقين .

٣ – بشم : [illegible] تخمة وثقل من كثرة الاكل . اراد بنواطير مصر : ساداتها واشرافها ، وبثعالبها : العبيد والارذال ، وبالعناقيد : الاموال . يقول : غفل السادات عن العبيد فأكثروا من العبث في اموال الناس حتى اكلوا فوق الشبع . وقوله وما تفنى العناقيد ؛ يريد كثرة ما في ايديهم من اموال مصر وانهم كلما اكلوا شيئاً اخلف لهم غيره فلا يكفون عن النهم .

٤ – يقول : العبد لا يؤاخي الحر ولو كان في اصله حر المولد لأن من ألف الدناءه والخسة تسقط مروءته ولا يثبت له عهد .

٥ – مناكيد : جمع منكود : وهو القليل الخير . يريد سوء اخلاق العبد وانه لا يصلح الا على الضرب والهوان .

٦ – احسبني : احسب نفسي . يقول: ما كنت احسب ان اجلي يمتد الى زمن أتحمل فيه الاساءة من عبد، وانا مع ذلك مضطر الى حمده .

٧ – يقول : لم اتوهم ان الناس قد فقدوا فخلت البلاد لمن شاءها ولا ان مثل هذا يوجد في الخلق حتى رأيته على سرير مصر . وكناه بأبي البيضاء هزءاً به .

وأنَّ ذا الأسودَ المثقوبَ مِشفَرُهُ — تُطيعُهُ ذي العضاريطُ الرَّعاديدُ[1]

جَوعانُ يأكُلُ من زادي ويُمسِكُني — لكي يُقالُ عظيمُ القدرِ مقصودُ[2]

، مَنْ علَّمَ الأسودَ المَخصيَّ مكرمةً — أقومُهُ البيضُ أم آباؤهُ الصِّيــدُ[3]

أم أذنُهُ في يدِ النَّخَّاسِ داميــةً — أم قدرُهُ وهو بالفلسين مَردودُ[4]

أولى اللِّئامِ كُوَيْفيرٌ بمعــذرَةٍ — في كُلِّ لُؤمٍ وبعضُ العُذرِ تفنيدُ[5]

وذاكَ أنَّ الفُحولَ البيضَ عاجزَةٌ — عن الجميلِ فكيفَ الخِصيةُ السُّودُ!

نقد وتحليل : لا بدَّ لنا من الحديث عن العلاقة الّتي تجمع بين هجاء كافور وذكر العيد الذي شهدناه في مطلع القصيدة . وقد يخيّل الينا ، حيناً ، ان العلاقة واهية ، أو على الأقل، غامضة . ذلك انه ، ثمَّة بُعد سحيق بين الحديث عن العيد، والانفجار بهجاء كافور . إلا أننا اذ نُنعم في هذا البعد، يتحقق لنا انه بعد خارجي، وان العلاقة حميمة بين هاتين الظاهرتين اللّتين توهمان بالتناقض . وذلك ان الشاعر كان يعاني من إقامته في مصر كثيراً من الوحشة والضيق ، الا ان جلبة الحياة الّتي تصطخب حوله كانت تشغله عن الشعور بهما . ولعله لم يكن ، بعد ، قد يئس تمام اليأس من تحقيق

١ – المشفر : شفة البعير . يريد انه مشقوق الشفة فشبهه بالبعير الذي يثقب مشفره للزمام . العضاريط ج عضروط : وهو الذي يخدم بطعامه . الرعاديد : الجبناء ، الواحد رعديد . يقول : ولا توهمت ان هذا الاسود الموصوف بما ذكر يستغوي من حوله من صغار النفوس فيبذلون له الطاعة ويخدمونه بارزاقهم خسة منهم ورهباً . ووصفهم بالعضاريط على جهة الذم والتقريع . يريد انهم صاروا بطاعته كذلك والا فلا عجب في طاعتهم له .

٢ – وصفه بالجوع يريد شدة لؤمه وامساكه فلا تسخو نفسه بشيء . يقول : يمسكني عنده ليمتدح بقصدي اياه فيقول الناس انه عظيم القدر يقصده مثلي ليمدحه .

٣ – الصيد ج أصيد : وهو الملك العظيم . يريد انه لا يعرف المكرمة ما هي لأنه عبد اسود لم يرث مكرمة ولا مجداً .

٤ – النخاس : بائع العبيد . يريد انه مملوك قد اشتري بثمن ان زيد عليه قدر فلسين فلم يشتر لخسته .

٥ – كويفير : تصغير كافور . تفنيد : اللوم والتقريع . يقول: هو أحق اللئام بأن يعذر على لؤمه لعجزه عن المكارم وهذا العذر على الحقيقة تقريع له وتعيير ، ثم صرح بعذره في البيت التالي .

أمنيته . أما في العيد ، فان الانسان يشعر بالخلاء ، وينهض للتداول معها ، متذكراً أحلامه وأمانيه ، فيشتد شعوره بالفشل ، عندما يواجهها .

فالعيد هيأ للشاعر الجوَّ الوجداني الذي جعله يلتفت الى نفسه ، متذكّراً طموحه ، ومتذكراً ، في الآن ذاته ، أهله وأحبته ، الذين تركهم ورحل عنهم بعيداً . ان الحديث عن العيد يدل على بدء الرحلة التي نزع منها الشاعر الى الهجاء . ففي البدء لم يكن الشاعر يتميّز غضبه على كافور ، او بالأحرى لم يكن قد تنبّه الى الفجيعة التي تردّى فيها عنده . الا أن خلوته بنفسه تطورت به الى التساؤل عن سبب جفوتها ، حتى انفجر أخيراً بهجاء كافور الذي تقمّص بالنسبة اليه الأسباب التي أدت به الى حالة البؤس . وهكذا ، فان التجربة في هذه القصيدة تتطور تطوراً داخلياً ، بتأثير الطوارىء والبواعث الخارجية .

واذا كان من الشائع ان شعر المناسبات هو شعر صناعة وزلفى ، فاننا نتحقق ، على العكس ، ان تيار التجربة الداخلي ، يكاد لا يفيض إلا اذا فجّرته حادثة خارجية . فالعيد والوحشة كانا من أهم الأسباب التي أذكت في نفس الشاعر حفيظته على كافور . وينبغي ان نتنبه ايضاً ، الى ان الشاعر كان قد لزم فراشه في مصر تحت وطأة الحمى التي كانت تزوره ، دون ان تخلف وعداً . وقد شعر خلال ذلك بقسوة المرض وعبّر عنه بقوله :

قليلٌ عائدي ، سقمٌ فُؤادي ‏ ‏ ‏ كثيرٌ حاسدي ، صعبٌ مرامي

ولعل السبب الأهم ، في ذلك جميعاً ، ان المتنبي في تلك المرحلة كان قد أدرك الكهولة ووقف أمام جدار الزمن ، فتحقق له أن حياته كانت خدعة من الأوهام والأكاذيب ، وان المعاني التي ما برح يلهج ويُلِحُّ بها ليست سوى أحلام فاشلة ، وكلام مزوَّر كاذب . وقد تولد في نفسه ، مرحلتئذ ، شعور حاد بخبث طبيعة النفس البشرية ، حتى أنه جعل يشك بمن يصطفيه لا لشيء الا لأنه يعلم انه واحد من الأنام.
هكذا نرى ان البؤس الذي شعر به المتنبي ، عبر العيد ، كان وليد رواسب نفسية بعيدة ، وركام من الفشل ما برح يلازمه ، منذ ان ادعى النبوءة ، واقتيد الى

السجن ، حتى اذا خرج منه لم ير بدّاً من الاكتفاء بأن يكون شاعراً ، يشاهد أعمال البطولة التي كان يحلم بها تتحقق في سواه ، وليس له من حيلة سوى أن يصف تلك الأعمال ويقول في سيف الدولة ما كان يتمنى ان يغنّيه به الشعراء . إلا ان اقباله على كافور ، وتبذّله في التودد إليه، كان يمثل الهاوية التي انهار فيها ، إنها هاوية الذل واليأس . فكيف يمكنه ان يوفق بين تفاخره بعزته وكرامته ، وتصاغره لهذا العبد المثقوب المشفر ؟ وهكذا ، فقد تجمعت في نفسه أحقاده الماضية ، جميعاً ، احقاده على سيف الدولة ، وعلى الذين وتروه بحظوته في بلاطه ، أحقاده على سائر الأمراء والملوك الذين هم أحق بضرب السيف من وثن ، أحقاده على الحياة الغبية التي ترفع الذليل وتخفض الأبي ، وأحقاده نفسه على نفسه ؛ تلك جميعاً تسعّرت في أعصابه وقذفت حممها في وجه كافور .

أما الأحبة : وقد نتحقق ذلك من ذكره في البيت الثاني للاحبّة الذين يشير بهم الى سيف الدولة . وينبغي ان نتنبه الى الى ما في هذا البيت من عمق في الدلالة على واقع نفسيته :

أما الأحبّة ، فالبيداء دونَهم　　فَليت دونَك بيداً دونَها بيدُ

فلفظة « البيداء » ، تشير الى ما يعانيه من شعور بالاستحالة والندم ، وكأنه طفق يوقن بأن جمالِ الأيام الماضية لن يعود ، فبينه وبين ذلك الماضي البهيّ صحراء من اليأس والبؤس والمستحيل .

واذا كان بين الشاعر وبين أحبائه ، صحراء من البعد والجفاء ، فانه يتمنى أن يكون بينه وبين العيد ، بيداً تتولّد منها بيد . والواقع ان الشاعر لا ينقم على العيد ، بل يشير به الى مكان حلوله ، أو بالأحرى الى الشخص الذي كان يجاوره فيه . العيد هنا يشير الى كافور . ولنتمثل شدة نقمة الشاعر عليه وقد بدت من خلال صيغة الألفاظ . فهو يتمنى ان يفصله عنه بيد دونها بيد . وقد عمد الشاعر الى اللّفظ في صيغة الجمع ، ولم يكتف بذلك بل كرّره مضاعِفاً معنى الازدراء . ولئن كانت لفظة البيداء في الشطر الأول تمثل الندم ، فان البيد التي تكرّرت في

الشطر الثاني تدل على اللّعنة والسباب والحقد الأسود . فالمتنبي كان يعبّر عن نفسه باسلوب قاتم ، ومن خلال الصيغ اللفظية ، فكأن اللفظة متوترة كنفسه . يبدو ذلك في الأبيات التالية أيضاً ، وبخاصّة في قوله :

أصخرة أنـا ، مالي لا تحرّكـني   هذي المُدام ، ولا هذي الأغاريـد

وآية هذا البيت في همزة الاستفهام التعجبية التي استهلّ بها ، والتي تدلُّ على ما في نفسه من لبس وتعقد وحيرة . والخمرة التي يعلها لم تعد خمرة زهوٍ وعربدة ، بقدر ما هي خمرة تخدُّر وهرب . الا أن بؤس الشاعر اشتدّ ، حتى ان الخمرة لم تعد تخدّره ، كما أن أغاني الطرب لم تنفذ اليه وتستخفّه ، ولقد تكرّر الاستفهام في البيت ليُضاعف من شدّة التساؤل التي ما برح الشاعر يوحي بهـا ، منذ بداية القصيدة .

ومهما يكن من امر ، فان هذين البيتين يدلان على انهيار في نفسية الشاعر ، وتصارع تحت وطأة الفشل بين الأمل الذي كان يُلِمُّ به في قدومه الى مصر ، والواقع الذي ما برح يتردّى به فيها . فهو أسير ، والأيام تَمُرُّ دونه ، بلا جدوى . وقد بدا ذلك في قوله « أم لأمر فيـك تجديد » فكأن الشاعر كان يحيا أبداً ، في حيرة الترقّب ، يستطلع الأيام جديداً ، ينتزعه من هاوية بؤسه .

التصدي لهجاء كافور : بعد أن يعرض لمشكلته بنفسه ، يتصدّى لهجاء كافور مباشرة ، وقد تقمّصت في ملامحه البشعة صورة المأساة التي كان يعانيها . ولعل أهم ما يلومه به أنه يَعِدُه بالحظوة والعطاء دون أن يفي بوعده :

أصبحت أروح مثرٍ خازناً ويـداً   أنا الغنيُّ وأموالي المواعيـدُ

فالشاعر أصبح كثير الغنى ، إذ جمع أموال المواعيد التي أغدقها عليه كافور ، الا أن يديه ما برحتا خاويتين وخزائنه ما برحت فارغة . وهذا البيت يكشف لنا حقيقة نفسية المتنبي . فهو لا يثور على كافور لأنه يرمز الى الظلم والدناءة والغباء ، بل يثور لوتر شخصي ، يثور حباً بالمال . ونفسيّته ، بذلك ، ليست أقل

دناءة من كافور . لقد كانا يتخاصمان في سبيل المال ، كلاهما يتشبث به . فالمتنبي كان يحمل في نفسه حلم الكبرياء والطموح ، ولكنه، في واقعه ، يظهر لنا ، احياناً كثيرة ، في ذل من يستعطي ويقبِّل الأذيال . تلك كانت الإزدواجيّة في نفسيّته ، يمثِّل في شعره ملحمة البطولة ، وفي واقعه مهزلة الاستجداء ، حتى تولد الشّعر في نفسه من ذلك التنازع الحي ، القائم ، بين الطموح والعلى ، والذل والهوان . ولعلنا اذا انعمنا ، أيضاً ، يتحقق لنا ان المتنبي لم يكن ينقم في هذه القصيدة ، لأن كافوراً لم يغدق عليه ، بل أن نقمته كانت تتعدّى كافوراً ، أو ترمز به الى ما هو أعمّ وأشمل ، الى الحياة . فالشاعر يحقد على الدنيا كما يحقد على كافور ، لأنها ليست أقل بخلا عليه منه :

ماذا لقيت من الدنيا وأعجبُـــــه   أني بمـا أنـا شاكٍ منـه مَحسـود

لقد انطلق الشاعر من كافور الى الدنيا ، متسائلا عما لقي منها . فالفشل الذي شعر به في مصر أذكى في نفسه حسرة أيامه الماضية ، فبدا له أنه ما انفكّ طيلة حياته يلاحق سراب الأماني المُخـادعة ، يحسده الناس ، ويتواطأون عليـه ، بينا هو يعيش في جحيم من نفسه . والواقع ان المتنبي عندما وفد الى مصر لم يكن يعوزه المال ، اذ ان سيف الدولة كان قد أغدق عليه منه ، حتى انه « انعل خيله عسجداً » . ذلك يدلنا على ان الشاعر ، خلال هجائه لكافور بالبخل لم يكن يعني ما يقوله من الناحية المادية ، بقدر ما يشير بذلك الى الناحيـة المعنويـة . والمواعيد لم تكن مواعيد مـال ، بقدر ما كانت مواعيـد معنوية ، أشار اليهـا المتنبي بقوله :

وغير عجيبٍ أن يزورَكَ ، راجلٌ   فيرجـع ملكاً للعراقين واليـا

فالشاعر كان يريد أن يحقق ذاته عند كافور ، أكثر مما كان يريد ان يحظى بمال . والواقع ان كافور أوسعه بالمال ، لكنه كان يخشى من طموحه اذا ما حقق له حلمه بالولاية . وكان يتبرر بقوله : « يا قوم من يدّعي النبوءة بعد محمّد ، الا يدعي الملك مع كافور » . من ذلك ، جميعاً يتبين لنا ان اتّهام كافور بالبخـل

كان صورة فنية ، بلاغيّة ، لم تعبّر عن واقعه بقدر ما يعبر قوله : « ماذا لقيت من الدنيا » . فهذه الصيحة ترمز الى ما كان يعانيه من إحساس عميق بالفشل والتفاهة ، اذ وجد نفسه دون أمل ، لا « أهل أووطن له » . والنقمة التي يتسعّر بها على كافور ، كانت انحرافاً نفسيّاً ، عاناه الشاعر دون أن يدرك أعماق ذلك الشعور ، والجذور الخفية التي تنمو وتتشبّث في نفسه ، منذ ان فجعه الواقع بأحلامه ، إثر ادعائه النّبوءة .

الهجاء المباشر : تلك كانت المقدّمة الوجدانية التي انطلق منها الى الهجاء المباشر الذي استهلّه بقوله :

إني نزلت بكذّابين ضيفُهم   عن القرى وعن الترحال محدودُ

فالشاعر يهجو كافوراً وقومه بالكذب. وهذا المعنى يبدو يسيراً بالنسبة الى المعاني التي كان يألفها الشعر ، عصرئذٍ ، خاصة شعر ابن الرومي الذي لم يكن يدع رذيلة من الرذائل الموبقة ، إلاّ وينسبها الى المهجو . الا ان هذا المعنى ليس سوى مقدمة للهجاء الساخر المتميز ، الذي سيطالعنا في الأبيات اللاحقة . وهذه اللفظة ، بالرغم من ذلك ، تعبّر عن الغلو بطبيعة صيغتها الصرفية ، خاصة في الحرف المضاعَف الأصم . والمتنبي لا ينفك يتوسّل بهذه الألفاظ الشديدة ، التي تجسد المعنى بصيغتها ، فضلا عن معناها . فقد شهدنا ذلك في لفظة « بيد » ، وفي لفظة « مواعيد » ، والآن نشهدها في لفظة « كذابين » . الا ان الشطر الثاني يشتمل على اسلوب في الهجاء ، يخالف الاسلوب الذي ظهر لنا في الشطر الأول . فالشاعر ينزع من النقمة المباشرة ، الى الهجاء المتبطن بكثير من السخرية . فهو يقول انهم لا يقرون الضيف ، كما انهم لا يدعونه ينفذ في سبيله . والآية في هذا البيت انه ينيط بهم البخل ، وفي الآن ذاته ، اللّؤم ، في حرصهم على التظاهر بالكرم . وهكذا ، فان الشطر الثاني كان تكراراً للشطر الأول ولكن باسلوب آخر ، اكثر تعقيداً ، وأشدّ اقذاعاً . وهذا الاسلوب شائع في شعره ، جميعاً ، أكان هجاء ، أم مدحاً ، أم رثاء ، حيث يغلب ان يكون المعنى اللاحق ، تفصيلا وتوضيحاً للمعنى السابق ، وأحياناً تكراراً رتيباً له . ومهما يكن ، فان ثورته على الاخشيديين

توهمنا بأنه رجل يثور للصدق على الكذب ، فكان هؤلاء في أبشع صورة للكذب ، وهو في أعز وجه ، لأنه يتميز على الكذابين . إلا أن الحقيقة سرعان ما تظهر وراء هذا القناع الزائف . فالمتنبي لا يثور على الأخشيديين لأنهم كذابون ، بل لأنهم كذبوا عليه . ولو انهم ألقموه ما يريد لكان تجاوز عن كذبهم ، ومدحهم بالصدق ، كما هو شائع في مدائحه .

ويستمر الشاعر فيالبيت اللاحق بمسخهم وتشويههم اذ يقول :

ما يقبض الموت نفساً من نفوسِهـم ، ، الا وفي يـده من نَتَنِهـا عـــودُ

فالموت يقبض عوداً لينتزع به أرواحهم لشدة قرفه وتقززه منهم . والآية في هذه الصورة ، ان الموت يمثل النتن والتعفن ، أو بالاحرى انه جيفــة النتن . وهو ، بالرغم من ذلك،لا يطيق الاقتراب من نفوسهم ، فكأنها أشد قذارة ونتناً من النتن نفسه . لا شك ان الشاعر بلغ في ذلك غاية الاسراف والمستحيـــل ، الا انه لا ينبغي لنا ان نتولى هذه الصورة بالمنطق ، بل بالاستيحاء . فهي لا تدلُّ على قرف الموت منهم بقدر ما تدل على شدة كره الشاعر لهم . ان الكراهية هي التي فتقت للشاعر بهذه الصورة المقذعة . وهذا يدلنا عـلى ان الشعور والخيال كانا متوحدين في نفس الشاعر . الأول فاض بالوتر والحقد ، والثاني أبدع الصورة المشوَّهة الماسخة . هذه الصورة متولدة عن عصب اسود وخيال كريه .

التخصيص بعد التعميم : في الأبيات السابقة كان الشاعر يتحدث عن الأخشيديين ، عامة ، او بالاحرى كان يشير الى كافور ، من بينهم ، دون ان يعيِّنه . أما الآن فقد شَطَرَ اليه بالذات ، ممهّداً بسيرته :

أكلما اغتــالَ عبد السوءِ سيِّـــدَه أم خانه فله ، في مصر تمهيـــدُ

صار الخَصيُّ إمامَ الآبقين بهـــا فالحرُّ مستعبدٌ والعبــدُ معـــودُ

في البيت الأول يذكِّر كافوراً بماضيه ، فهو عبد اغتال سيِّده وغدَر بـه

ليتولى الحكم من دونه . أما في البيت الثاني ، فانه يستعيض عن اسمه بلفظة الحصي ، كما كان قد استعاض عنه بلفظة عبد السوء في البيت الأول . وهذه اللفظة تطعن في احشاء كافور طعناً . ذلك انه يتهمه فيها برجولته ويعيّره باعظم صفة تعتز الانسان . ولعلّ أذى هذه الطعنة يشتد عندما نتمثّل هـذا الحصيّ النتن يستبدّ بالأحرار الأشداء الصلب . وهـذه الألفاظ التي تؤذي بلفظها تردّد ، غالباً، في شعره . فقد ألمّ بلفظة « عبد » ثلاث مرات خلال الأبيات السابقة ، كما انه سيلمّ بها مراراً كثيرة في الأبيات اللاحقة . وهناك لفظة « الحصي » التي أشرنا اليها ولفظة الحرّ التي تذكره بجرحه ، بالاضافة الى لفظة الآبقين ، وهي تصف كافوراً بذاته ، لأنها تشير الى العبد الذي هرب من سيده.. هذه الألفاظ تساور الشاعر كالأفعى ، لأنها تواجهه بواقع يود ان يتحرّر منه ويخفيه .

الوحدة النفسية واختلاف المعاني : ويجدر بنا الإلتفات الى هجاء المتنبي لكافور بأصله الوضيع ، وهو ما برح يفتخر بأن قيمته ليست في أجداده بل بنفسه [1] ، وما برح يدعي بانه ليس بقانع من كل فخر بان يعزى الى « جدٌ هُمام » . فكيف نوفق بـين هـذين الرأيين المتناقضين ؟؟ الواقع ان الشاعر يعبّر عن الواقع الذي يعانيه تحت وطأة التجربة التي تستبد به ؛ لهذا نراه يلم في قصيدة لاحقة بمعنى يخالف المعنى الذي كان قد ألمّ به في قصيد سابقة . لقد قال ابو العلاء في بيت من إحدى قصائده :

وإني وان كنتُ الأخيرَ زمانُـــه   لآتٍ بما لَم تستطعـه الأوائِــلُ

فهو هنا يتوهم انه اعظم الناس ، جميعاً . ولا نعتّم ان نراه في قصيدة لاحقة يتمثل لنا بصورة تناقض الصورة التي كان قد ظهر بها تمام التّناقض ، اذ يقول :

لو كانَ كـلُّ بني حواء يشبهُني   فبئس من وَلَدَت للنـاس حوّاءُ

---

١ – ما بقومي شرفت ، بل شرفـوا بي   وبنفسي فخـرت لا بجـدودي

او قوله :

ولست بقانـع من كـل فضـل   بأن أعزى الى جـد همـام

وقد كان الشاعر في البيتين ، جميعاً معبّراً عن واقع نفسه ، بالرغم من التناقض الظاهر . ذلك ان الشعر هو تعبير عن يقين اللحظة النفسية وليس عن اليقين المطلق الذي ينتظم من خلال مبدأ عام . وهكذا ، فان الشاعر نظر الى عزة الاصل نظرتين ، مختلفتين ، لانه عبّر عنهما من خلال لحظتين نفسيتين مختلفتين .

إن الشعر ، كما ذكرنا مراراً ، لا يعبّر عن الحقائق العلمية المطلقة ، وانما يعبر عن حقيقة فنية ، عن لحظة نفسية يؤمن بها ، ثم انه قد يتنكر لها في لحظات أخرى تحت وطأة حالة نفسية مختلفة . ولعله لا يخلد إلا بما يعبر عنه من هذه الحقائق الهاربة ، التي تمدّ لحظاتها في واقع النفس . وهذا ما نفهمه إذ نقول إن الشعر تعبير عن واقع النفس بصدق ويقين .

وهكذا نفهم ان المتنبي كان شاعراً في هجائه لكافور باصله وكان شاعر ايضاً عندما تنكر للاصل في قيمة الانسان لأنه كان يعبر عن حالتين نفسيتين صادقتين وإن كانتا متناقضتين .

فلتة بديعيّة: وجرياً على اسلوبه الشائع في استنفاد المعنى على دفعات او بالأحرى على مراحل ، خلال أبيات عديدة ، نراه يتابع حديثه عن عبودية كافور وكأنه أعيته العبارة الرشيقة أو أعياه الابتكار في هذا المعنى . فامتطى اليه البديع وهو آفة الشعر عصرئذٍ :

العبدُ ليس لحرٍّ صالحٍ بأخٍ   ولو أنه في ثياب الحرّ مولودُ

لا تشترِ العبد إلا والعصى معَه   إن العبيدَ لأنجاسٌ مناكيدُ

ان قوله العبد ليس صالح لمؤاخاة الحرّ يعني ان التطبّع في الانسان لا يغلب الطبع . فان المرء عندما يُولد تفدُ معه الى هذا العالم أهبة تجعله ذا خُلُقٍ حميدة أو ذا خُلُقٍ سيئة . ومهما حاول ان يصلح من أمره ، فانه يتظاهر بذلك ، ولكن عندما تشتد عليه أزمة الأشياء ، فإن طبيعته القديمة ، تعود فتنفجر وتعلن عن ذاتها . والألفاظ التي نشهدها في هذا البيت من مثل « العبد » « والحر » « والصلاح »

« والاخوة » تكثر في القصيدة التي نحن بصددها ، لأن الشاعر يعرف كيف يعبر بألفاظ توافق مقتضى هجائه وإقذاعه .

سوقه بالعصا : وبعد ان يعلن هذه الحكمة البديعيّة ، ينفذ الى حكمة أعم وأكثر تأثيراً من الحكمة السابقة ، عندما يحذر الناس من شراء العبد دون عصا يساقُ بها . فهو يريد ان يقول ان العبد لا يستحق العرش إنما العصا . وهذا البيت يبدو تقريرياً ، لا مبالياً ، يظهر الشاعر فيه كأنه عالم يقابل بين الظواهر ويستنتج منها حكماً عاماً . لقد شاهد كثيراً من العبيد الذين بدا لؤمهم ونجاستهم ، فخلص من ذلك الى ان العبد ينبغي ان يعامل وفقاً لطبيعة نفسه ، فيساق بالعصا . الا أنه وراء هذه اللامبالاة الظاهرة ينظوي الشاعر على كثير من اللؤم المشوب بالسخرية الحادة . وكأنه يريد ان يقول ان هذا الخصي الذي يتربع على عرش السلطة ، أحق انْ يساق كالبعير بالعصا . وهذه الصورة ، صورة من يساق بالعصا ، ليست الا صورة حيوان كالجمل او البقرة او الحمار . لقد جعل كافوراً حماراً باسلوب غير مباشر : هو اسلوب التورية. وهذا ما يختلف به عن ابن الرومي الذي يتوسّل الشتيمة السافرة التي تتفق مع تشاؤمه وعصبيته كقوله :

إن للحظِّ كيمياءَ إذا ما مسّ كلباً أحاله إنساناً [1]

ويلفتنا ايضاً في ذينك البيتين لفظتا « أنجاس» و« مناكيد » وقد وردتا متلاحقتين ، متكاملتين في شدّة الدلالة ، وخاصة بفضيلة وزن مفاعيل الذي يدل على المبالغة في طبيعة صياغته الصرفية .

ولا يكاد يتصور المتنبي وهو شديد الفخر والتشوّف بنفسه ، ان عبداً يهينه . فانه يفضّل الموت على ذلك .

ما كنت أحسبني أحيا إلى زمنٍ يسيءُ بي فيه عبدٌ وهو محمودُ

---

١ – نرى في ابيات أخرى ان المتنبي توسل بالفاظ ذات هجاء سافر كقوله :

أرانب غير انهم ملوك مفتحة عيونهم نيام

مأساة القيم : هذا البيت يُطلعنا على ملمح من ملامح مأساة المتنبي ، وهي مأساة القيم التي انهارت وتناقضت وتبذلت ، حتى أصبح كافور ، وهو أحطُّ الناس ، ملكاً يستبدُّ بالمتنبي . وهو اعظمهم وأشرفهم . انها مشكلة الاغتصاب للقيم ، مشكلة تقدير الانسان بانسانيته . وهي تدل على ان العصر عصرُ تدهور وانحطاط ، كما يقول في بيت آخر :

انا في أُمَّة تداركهـــا الله ... غريبٌ كصالـــح في ثمـود

أو كقول ابن الرومي في هذا المعنى :

وأُناس تغلّبوا في زَمـــانٍ ... أنا فيه وفيهـم ذو اغتـــرابِ

هذا ما نشهده جميعاً في قوله :

ما كنت أحسبني أحيا إلى زمـــنٍ ... يسيءُ بي فيه عبدٌ وهوَ محمـــودُ

ولا توهـَّمت أن الناس قد فقدُوا ... وإن مثل أبي البيضاءِ مـــوجـودُ

وأنَّ ذا الأسودَ المثقوبَ مشفـــره ... تطيعه ذي العضاريطُ الرعـاديـدُ

وكما تهزّأ المتنبي على كافور عندما تحدث عن آبائه البيض وأجداده الصيد ، وكما تهزأ على الذين يعبدونه ، نراه الآن يلذعه بدعوته إيَّاه «أبا البيضاء» ؛ والهجاء هنا في تناقض واقع سواده مع ما ينعته به من نعوت ، ظاهرة الكذب . ولكنه سرعان ما يأتيه بالنعت الصحيح ، اذ يذكر عبوديته وينعته بالسواد ثم يظهر انه عبدٌ عريق العبوديّة ذو مشفر مثقوب . وكما تراءى لنا قبل ، انه جعل كافوراً حماراً نراه الآن يستعيد هذا المعنى ، لأن لفظة المشفر ليست للانسان ، بل للبعير .

العضاريط : ولا يقف المتنبي في هجائه عند كافور بل يتعداه الى من ينقادون له ويعبدونه ، فيقول ان فرائصهم ترتعد ارتعاداً لجبنهم ، وانهم يصطكون من الرعب ، دون ان يكون لكافور هيبة حقيقية . وقد جعل هؤلاء الذين ينقادون له عضاريط وهو جمع عضروط أي الرجل الذي يشتغل بطعامه . وهذان النعتان يمثلان أحقر

ما يمكن أن ينعت به انسان ، عصرئذ . فان الرجل الذي يعمل ليأكل هو رمز للشخص الذي انهارت نفسيته وطموحه ، وزالت شهامته ، فلم يعد يهمُّه شرف العيش بل لقمته أكانت ذليلة أم شريفة . هـذا الشخص خاصة بالنسبة الى المتنبي لا قيمة له اطلاقاً ، لأنه يعتقد ان قيمة الانسان في طموحه وشرفه وكبر نفسه :

غير ان الفتى يـلاقي المنـايـا　　كالحات ولا يـلاقي الهـوانـا

أو لم يقل عنترة أيضاً :

إني أبيت على الطَوى وأظلُّـه　　حتّى أنال به كريمَ المأكـل

توتر القيم : فالمشكلة كما تبدو من خلال هذا البيت والقصيدة جميعاً ، هي مشكلة كافورية . أما جوهرها فهي تلك المأساة التي تختلف مظاهرها عصراً بعـد عصر ، ولكنها تلبث حيّة دائماً ، تلك مشكلة الذل الذي يستبد بالشرف ، الشخص الذي لا فضائل له ، وقد قدر له ان يستبد بذي الفضائل ، ان يكون خصياً وأن يستبد بمن تعتزهم رجولتهم . ولقد المح المتنبي الى ذلك في بيت آخر اذ قال :

ومن سَخَفِ الدنيا على المرءِ أن يرى　　عدواً له ، ما من صداقتـه بُـدُّ

والعدوُّ ، هنا ، يدل على النقيض ، أي ان تكون كريماً وتضطر ان تنحني الى البخيل ، وان تكون شجاعاً وتضطر ان تساير الرعديد . واذا أردنا ان نتعمق في جوهر هذا الأمر ، نبصر فيه وجوهاً أخرى لهذه المشكلة الكافوريّة ، نبصر فيه مأساة أثينا عندما استبد بها كوافير رو٘ما ، ومأساة التّتر والزنج والمماليك والبربر والمغول ، عندما استبدوا بمدن الحضارة الانسانية ، تلك مأساة القوّة التي تسيطر على الحق والشرف الضعيفين . وهكذا تصبح مأساة المتنبي بكافور ، مأساة التاريخ بنفسه . وقد كان المتنبي يدرك ذلك اذ أدرك ان قضيته مع أبناء عصره ، ليست مع كافور واحد وانما مع جماعة من اتباعه ، مع جماعة اليهود ازاء المسيح . وهـذا ما نفهمه عندما نقول ان الشعر الخالد هو تعبير عن توتر القيم في النفس .

ان صراع المتنبي مع ما في نفسه من مثل الكبرياء والطموح والأنفة . ومع ما في واقــع كافور من خزي ونــذالة . ولّد الحالة الشعرية التي خلدها في هذه القصيدة.
وأشد ما تشخص مأساة المتنبي . عندما يذكر اسوداد كافور الخصيّ وآباءه العبيد واذنه التي أدمتها يدُ النخاس خلال اشتّرائه وبيعه في سوق الرقّ :

من علّم الأسودَ المخصيَّ مكرُمَةً ... أقومُه البيضُ . أم آباؤه الصيــد
أم أذنه في يد النخّاس داميــــةً ... أم قدره وهو بالفلسين مــردود
أولى اللئــام كويفير بمعــــذرةٍ ... في كل لؤمٍ وبعض العذر تفنيــد
وذاك ان الفحولَ البيضَ عـاجزةٌ ... عن الجميل . فكيف الخصية السود؟

هذه الأبيات الأخيرة تشتمل على ملامح المأساة . جميعاً . اذ نرى فيها لفظة « الأسود » تجتمع مع لفظة « الخصيّ » ثم تلحق بها لفظة « النّخّاس » « والاباء الصيد » وخاصة لفظة « الفحل » التي تصفع كافوراً صفعاً برجولته . وقد قذفها المتنبي في هذه الصورة المتوالية حتى استنفد جميع ما في نفسه من احتقار لذلك الرجل الذي تمثّل للمتنبي فيه مسخٌ انسانيٌّ . انه الانسان عندما يشتد ساعداه وتنحطُّ نفسه ورجولته وأخلاقه .

حكم عام : عرفنا ان المتنبي كثير الصَخَب في فخره وفي رثائه وفي مدائحه . وقد ارتسمت له في الناس صورة فارس رفيع الرأس . شموخ الأنف . لا تظهر المأساة الانسانية ولا الوجع الانساني على ملامحه . فان صح ان مدائحه تتصف بعنجهية عطلت في شعره الصدق والوتَر الانساني والرعشة الحميمة . فان المتنبي ،في احيان اخرى ، يجد نفسه التي أضاعها في صناعة المدح والرثاء . فهو اذ يلتفت الى واقعه وأحلامه الكبيرة ، يتذكر أولئك القوم اللئام وعموه الذي يهبه ايّاه الصغار النفوس . عندئذٍ يتذكر مأساته بنفسه وغربته في هذه الحياة فيفيض حقداً وشتائم تحوّلها كيمياء عصبه الخلاق الى فن انساني جميل . وهكذا . رأينا ان القصيدة التي قذف بها حِمَمَ نفسه . تختلف من حيث صدقها وابتعادها عن الماضغات المعنوية . عن سائر قصائده .

وبعد ، فان كافوراً هذا ، لم يكن الا ذات المتنبي الثانية ، وسورة الرذيلة والانحطاط التي شدّت به من أوج عظمته عند سيف الدولة الى قعر الذل عند كافور . وأيّاً ما كانت الحال فان المتنبي عرف في هذه القصيدة ان يسوي شعراً هو تعبير عن واقع نفس وليس تأليفاً لمعانٍ يعرفها في ذهنه .

الطبائع الفنية :

١ ــ اللفظة المفردة والمركبة : قد لا تنطوي اللّفظة المفردة على قيمة بذاتها ، إذ لا شأن فنيّاً لها . ومع ذلك ، فإنّها تختص ببعض الطبائع في سياقها المأثور ، العام ، تنمّ عن وجه من وجوه العمل الفنيّ الخاص بالشّاعر . وقد تكثر الألفاظ العسيرة ، المتجهّمة في شعر الوصف البدائي ، فيما تغلب الألفاظ الذّهنيّة القريبة المتناول على الشّعر ذي النّزعة الفكريّة أو النّفسيّة .

وقد تميّزت اللّفظة المفردة في هذه القصيدة بما يلي :

ــ **المعنى المباشر :** أي أنّها لا تُحمل على غير معناها ولا يشتقّ لها الشّاعر قدرة إيحائيّة بذاتها . نقع على ذلك في مثل قوله :

« مضى ــ أمر ــ تجديد ــ الأحبّة ــ العلى ــ قلبي ــ كبدي ــ خمر ــ كأس ــ مدام ــ أغاريد ــ . . . » فهذه الألفاظ وسواها اقتصرت على مدلولها ، وهي أشبه بالحجارة التي لا تتخذ شكلاً إلاّ بعد أن تُبْنى في بنائها . إلا ان تكراره للألفاظ التاليه جعل للفظة المفردة بعض القيمة بذاتها : « خصيّ ــ عبد ــ حُرّ ــ آبقون . »

ــ **المعنى الإيحائيّ :** وإذا نظرنا إلى اللّفظة المفْردة عندما تلج في الجملة ، أي عندما تُركّب مع سواها ، نجد أنها تكتسب معنى إيحائيّاً ، بالإضافة إلى معناها الأصيل . من مثل قوله :

« **عيد بأيّة حال عدت يا عيدُ** » لبدا لنا أنّه تصرّف بلفظة « عيد » تصرّفاً

إنفعالياً ، ذاتياً ، إذ استهلّ بها في مطلع البيت للتدليل على وقعه الخاص بنفسه وارتباطه به ارتباط وحشة وحسرة وندم . وتقديم هذه اللّفظة كان تعبيراً عن اللّحظة النّفسيّة أو الباعث الأول المباشر لتجربته . وبذلك خرجت تلك اللّفظة النّثرية عن ركودها ودلالتها الشائعة واتخذت معنى الأزمة النّفسيّة وبعدها . وإن تكرارها ليفيد ، كذلك ، الالحاف والتوتّر والتلهّج بالهمّ الطّاغي على أفق النّفس .

أو إلى قوله :

أما الأحبّة ، فالبيداء دونكم فليت دونك بيداً دونها بيدُ

فإن لفظة بيداء أو بيد حُملت من خلال أدائها في هذا البيت على معنى هو أنأى من معناها المباشر ، إنه معنى الفراق والنأي واستحالة اللّقاء أو عسره ، فيما اشتملت لفظة بيد على معنى النّقمة واللّعنة والشّتيمة .

ومعظم الألفاظ في القصيدة تبدو متحرّكة ، منفعلة بانفعال الشّاعر ، تكتسب من انخراطها في سلك النّظم بعداً جديداً يضاف إلى معناها من الظّلال النفسيّة التي تواكبها ، كما سنتبيّن ذلك في حديثنا عن وسائل التجسيد ، وكما نرى في احصائنا للأساليب البيانيّة التي ألمّ بها تعبيراً عن انفعالاته .

٢ ــ سائر أساليب التعبير :

الاستفهام : تخلّل الاستفهام في ادواته المتعدّدة معظم أقسام القصيدة بالزام من طبيعة التجربة المعبّرة عن السّخط والنّقمة والحيرة والتساؤل . وقد يتبيّن ان الاستفهام هو الوسيلة الاكثر تواراداً ، يسوقه وفقاً للاحوال والموجات النّفسيّة التي تعتّريه . مثال ذلك في قوله :

ــ **عيد بأية حال عدت يا عيد** : وقد جاء الاستفهام بلفظة « أيّة » ، دالاً على اللبس والحيرة وافتقاد الأمل ، وربّما السّخط والثّورة .

ـ **بما مضى أم لأمر فيك تجديد** : واداة الاستفهام، هنا ، «أم» ، وهي تدلُّ على التفصيل والترجيح ، فضلاً عن الحيرة والتوقع . والقوّة الإيحائيّة ، في البيت ، جميعاً ، تأدّت من صيغته الاستفهاميّة إذ أخرجت معناه عن التقرير والرتابة وبثّت فيه حركة ايحائية ، هي تجسيد لانفعالات الشّاعر المشبعة بروح الثورة والنقمة والوتر .

ـ **يا ساقييَّ أخمر في كؤوسكما أم في كؤسكما همّ وتسهيد** : والاستفهام في هذا البيت مكرر ، مضاعف بأداتين هما الهمزة وأم . الأولى أفادت السؤال والتعجّب والتّفصيل والتّرجيح ، محوِّلةً المعنى عن ذاته إلى نقيضه ، أي معنى السُّرور الملازم للخمرة إلى معنى الهمّ الّذي يضاعف من الحيرة والعذاب . فخمرة العيد استحالت إلى خمرة بؤس ، عبر هالة من الدّهشة والثّورة .

ـ **أصخرة أنا ؟ ما لي لا تحرّكني ؟** ... وفي هذا الشّطر تقدّم المسند أي الصخرة ، على المسند اليه ، وسبق بهمزة استفهام تنطوي على معنى التعجّب والنّقمة ، ثمّ تضاعف ذلك بلفظة : « ما لي » إذ أفادت الدّلالة على الشكّ بالذات وتبدُّل الحال .

ـ **ماذا لقيت من الدُّنيا ؟** ووقع هذه الجملة يوغل في النّفس من ذاتها وممّا سبقها من صيغ التعجّب والدّهشة ، كما أنه يمثّل نموَّ التجربة وتصاعدها من الغرض الذّاتي الخاص إلى الغرض المصيري العام .

ـ **أكلما اغتال عبد السُّوء سيده أو خانه** : والتساؤل يفيد ، هنا ، السّخط والزّراية والثورة ويضفي على المعنى التوتر ويجعله تعبيراً انفعالياً ، بدلاً من أن يكون تعبيراً ذهنيّاً ، راكداً .

ـ **من علم الأسود المخصيَّ مكرمة ؟ أقومه البيض أم آباؤه الصّيد ؟** وللاستفهام في هذا البيت ثلاث أدوات هي «من» « والهمزة » « وأم » ، وقد أفادت الأولى التعجّب الانكاريَّ ، فيما أدّت الأخريان معنى التّفصيل ، مغالية في المعنى

باستدراك وجوهه المتباينة . وقد الحف الشّاعر في ذلك ، خلال البيت اللّاحق إذ قال :

ـ أم اذنه في يد النخّاس ، دامية ، أم قدره ، وهو بالفلسين مردود

وعلى الجملة ، فإنّ الاستفهام مثّل القوام الأهم للعبارة ، مجسّداً تجربة النّقمة والحيرة والثّورة والدّهشة ، وهي الحركات الانفعالية الأساسية التي صدرت عنها التجربة . أما أدواته فهي على التوالي : أيّة ـ أم ـ الهمزة ـ أم ـ الهمزة ـ ما لي ـ ماذا ـ الهمزة ـ من ـ الهمزة ـ . أم ـ أم ـ أم ـ وقد تردّدت الهمزة أربع مرات وأم خمس مرات ، فيما تخلّلت العبارة سائر الأدوات الاستفهاميّة بشكل منفرد . فالهمزة هي الأداة المباشرة له ، أمّا «أم» فقد رفدتها وغالت بالتفصيل والتّرجيح .

ب ـ التمني : واذا كان الاستفهام يمثّل معالم الحيرة ، فإن التّمنّي يجسّد عالم القرار في نفسه . وأحدهما هو سبب للآخر ونتيجة له ، في آنٍ معاً . ونقع على التّمنّي في مثل قوله :

ـ **فليت دونك بيداً دونها بيد** : واداته المباشرة هي ليت ، دلّ بها ، من خلال التمنّي ، على النّقمة واللعنة .

ـ **فلا كانوا ولا الجود** : والتمني هنا ينطوي ، كذلك ، على معنى السّخط والشتيمة .

ج ـ **أفعل التفضيل** : وذاك في قوله : أمسيت أروح مثر خازناً ويداً .

د ـ **التفصيل** : كقوله : أما الأحبّة ، فالبيداء دونهم ـ خازناً ويداً ـ عين ولا جيد ـ هم وتسهيد ـ أقومه البيض أم آباؤه الصّيد ـ أم اذنه في يد النخّاس ، دامية ؟ وذاك ان الفحول البيض . . . »

هـ ـ **أمثلة المبالغة** : وهي صيغة لفظيّة تؤدّي الغلوّ بلفظها المباشر . وقد وردت في مثل قوله :

ـ **ولا جرداء قيدود** : ووزن فيعول يفيد الغلوّ بطبيعة صياغته .

— **إني نزلت بكذابين** : وزن فعال في كذّابين .

— **تطيعه ذي العضاريط الرّعاديد** : وقد تجسّد الغلوّ بوزن مغاعيل المكرّر .

— **أم اذنه في يد النخّاس** : وزن فعّال .

و — وهناك أساليب أخرى **كالنداء** : « يا ساقيّ — يا عيد » **والوجوب للإمتناع** : « لولا العلى » **والكنية** : « أبو البيضاء ، **والتّصغير** : « كُويفير » .

ز = **صيغة الجمع** : وهناك اسلوب خاص ابتدعه الشّاعر ، وقد افاد منه الغلوّ وشدّة الانفعال من صيغ الجمع المنفرد أو المكرّر ، كقوله :

— **فليت دونك بيداً دونها بيد** .

— **أخمر في كؤوسكما** : وقد أورد لفظة الكأس بصيغة الجمع للتدليل على شدّة إقباله على الخمرة دون أن تجديه نشوة ولذّة .

— **ولا هذي الأغاريد** : ووزن مفاعيل أفاد هنا الكثرة .

— **وأموالي المواعيد.**

نامت نواطير مصر عن ثعالبها ، فقد بشمن وما تفنى العناقيد

— ان العبيد لأنجاس ، مناكيد — تطيعه ذي العضاريط الرّعاديد

— أولى اللّئام — ان الفحول البيض — فكيف الخصية السُّود !

واذا كان الجمع يؤدي ، عامّة ، معنى الكثرة ، فإنه يؤدي ، هنا ، بالإضافة اليها معنى الغلوّ والشدّة .

ح — **النعوت** : وقد ورد بعضها منفرداً كقوله :

— الأحبّة — حبيب — مفقود — شاك — محسود — الغنيّ — كذّابين — الخصيّ —

الآبقين — الحر — مستعبد — معبود — مولود — محمود — الأسود — المثقوب — جوعان — عظيم — مقصود — الصّيد — مردود — اللّئام .

ويبيّن ان هذه النعوت تتفاوت قيمة بلاغيّة ، إذ أتى بعضها بصيغة المفرد الباهتة وبعضها بصيغة الجمع الدّال على الكثرة . إلا ان الشّاعر ضاعف من وقع بعضها بتكراره في صيغة المفرد أو الجمع كقوله :

— وجناء حرف ولا جرداء قيدود — أنجاس مناكيد — العضاريط الرّعاديد — عظيم القدر ، مقصود — الاسود الخصيُّ — الفحول البيض — الخصية السُّود —

ط — الوزن والقافية : تجري القصيدة على وزن البسيط ، وهو أشبه بالوزن الطويل والكامل في تيسُّره للنبرة الخطابيّة ، كما ان القافية المضمومة الرّويّ ، المسبقة بالياء تؤدي ايقاعاً شديداً ، تخرجه عن رتابته بعض صيغ الاستفهام والرّجاء والتمني والنداء والنّفي والاستثناء ، كما قدّمنا . واذا كان للوزن والقافية شأن في كل قصيدة ، فإن الشّاعر لم يكل أمر الايقاع لهما وحسب ، بل انّه اشتقّه اشتقاقاً نفسيّاً متنوعاً بفعل تلك الصّيغ .

٣ — أساليب التجسيد :

أ — الفكرة والعاطفة والخيال : قامت تجربته على الانفعال العام الّذي ينتظمها منذ مطلع القصيدة حتى نهايتها ، وهو انفعال يتداح في أمواج نفسيّة تتدافع ، بعضاً إثر بعض ، من التعجّب والحيرة في المطلع ، إلى التمنّي في البيت الثّاني ، إلى الوجوب والامتناع في الثالث إلى التّقرير فيما يليه. وقد نقل انفعاله بالفكرة حيناً ، والصّورة ، حيناً آخر . ففي البيت الأول يغلّب الفكرة ، ويسكبها في قالب التعجّب ، دون أن يلجأ فيها إلى الخيال . أما في البيت الثّاني ، فإنه يعمد إلى نوع من الخيال الحسّي الشّديد الانفعال بقوله : « فيا ليت دونك بيداً دونها بيدُ » ، محلاً الصورة محلّ الفكرة ، مترجماً الانفعال بمشهد يجسّده .

والقصيدة ، جميعاً ، تترجّح بين هذين التّيارين ، يتغلّب أحدهما ، حيناً ، والأخر ، حيناً آخر .

ب — **الصورة أو الكناية** : ونقع على الصّور المرتسمة بشكل كناية في مثل التعابير التّالية :

وجناء حرف ولا جرداء قيدود .

وقد تكنّى بالجوبان على متن النّاقة عن الرّحيل الدّائم في سبيل تحقيق المطامع .

— **لم يترك الدّهر من قلبي ومن كبدي شيئاً تتيمه عين ولا جيد** : تكنّى بالعين والجيد عن الحب والعشق .

— **أخمر في كؤوسكما** : اتخذ الخمرة كناية عن اللّذة والسعادة — ومثل ذلك قوله : كميت اللّون ، صافية —

— **ما يقبض الموت نفساً من نفوسهم ، إلا وفي يده من نتنها عود** : للتدليل على القرف والاحتقار وما اليهما من خلال مشهد يرمز إليهما .

— **لا تشتر العبد إلا والعصا معه** : للتدليل على أنّه طبع على طبائع البهائم وأنّه يساق مثلها بالعصا .

— **أم أذنه في يد النّخّاس ، دامية** : للتدليل على عبوديّته .

والخيال الرّائي على هذه الصّور ليس خيالاً ابتداعياً ، بل خيال انتقائيّ يفيد من المشاهد الحسيّة ليجسّد من خلالها الأحوال النّفسيّة .

ج — **المقابلة** : وهي وسيلة يفيد بها المعنى من المقارنة بين معنيين ، كقوله :

— **بما مضى أم لامر فيك تجديد** : حيث عارض بين الماضي والحاضر .

— **أما الأحبة فالبيداء دونهم ، فليت دونك بيداً دونها بيد** : وتقوم المعارضة بين الأحبّة والأعداء وقد رمز اليهم بالعيد الذي حلّ عليه فيهم .

— **أخمر في كؤوسكما أم في كؤوسكما همّ وتسهيد** : من المعارضة بين الخمرة والهمّ .

— **وجدتها وحبيب النّفس مفقود** : من المقابلة بين يسر العثور على اللّذة وعسر العثور على الحبيب اي على الهناء .

ـ **وأعجبه أني بما أنا شاك منه محسود** : من المقابلة بين الشكوى والحسد .

ـ **أنا الغنيّ وأموالي المواعيد** : بين الغنى وأموال المواعيد .

ـ **عن القرى وعن الترحال** : بين القرى والترحال .

ـ **جوعان يأ كل من زادي ويمسكني** : من المعارضة بين الأكل من زاده واحتجازه .

د ـ **الطباق** : وربمّا توحّدت نزعة المقابلة واتفقت مع الطّباق ، وهو الاسلوب البلاغي الّذي يجسّدها ، كما في قوله :

ـ « ما مضى وتجديد ؛ ـ خمرة وهمّ ـ وجدتها ومفقود ـ شاك ومحسود ـ القرى والترحال ـ الأيدي واللّسان ـ الحرّ والمستعبد ـ العبد والمعبود ـ يسيء ومحمود ـ فقدوا وموجود ـ يأكل ويمسك ـ الأسود والأبيض ـ الفحول البيض والخصية السّود » .

وتردّد أساليب الطّباق يوافق طبيعة التجربة الجدليّة القائمة على التأكيد والنّقض .

ه ـ **الجناس** : لم يكلف الشّاعر بالجناس كلفه بالطّباق لانصرافه إلى الهموم النّفسيّة عن الهموم البيانيّة الخارجيّة . ونجد تواشيح من الجناس في قوله :

ـ عيد بأية حال عدت يا عيدُ ـ البيداء ـ بيداً دونها بيد ـ لم تجب بي ما أجوب بها .

ـ جود الرجال وجودهم من اللّسان . فلا كانوا ولا الجودُ ـ مستعبد ومعبود .

العبد ليس لحرّ صالح بأخ لو أنّه في ثياب الحرّ مولود

٤ ـ **القصيدة وتأثير العصر**: لا نعثر ، في هذه القصيدة ، على تأثير ظاهر للبيئة الماديّة لأنها قصيدة هجائيّة وليست وصفيّة . الا انها حافلة بتأثير البيئة الاجتماعية الذي يظهر فيما يلي :

- في تمثيل الفساد السياسي حيث جعل العبيد يغدرون بأسيادهم ويحلُّون من دونهم .
- في اختلال القيم الاجتماعية حيث كان أصحاب القوَّة والحيلة ينتصرون على أصحاب العلم و الذكاء .
- في ذكره لبعض الأحوال الاجتماعية كشرب الخمرة والكؤوس والزغاريد ووجود الخصيان ومن اليهم .
- في اشارته إلى الاغتيالات والفضائل المتبطنة بالرذائل كقوله : « عن القرى والترحال مردود » .

الوجدانيـــات

نموذج من شعر ابي فراس

أراكَ عصيّ الدمع

أراكَ عصيَّ الدمعِ شيمتُكَ الصبرُ — أما للهوَى نَهيٌ عليكَ ولا امرُ

بلى أنا مشتاقٌ وعنديَ لوعةٌ — ولكنَّ مثلي لا يُذاعُ له سرُّ

إذا الليلُ أضواني بَسطتُ يد الهوَى — وأذللتُ دمعاً من خلائقه الكِبرُ [1]

تكادُ تضيءُ النارُ بين جوانحي — إذا هي أذكتها الصَّبابة والفِكرُ

٥ مُعلّلتي بالوصلِ والموتُ دونهُ — إذا مِتُّ ظمآناً، فلا نَزَلَ القَطْرُ

وَفَيْتُ وفي بعضِ الوفاءِ مذَلّةٌ — لِآنسة في الحيِّ شيمتُها الغدرُ

وَقُورٌ ، ورَيعانُ الصِّبا يستفزُّها — فتأرنُ، أحياناً، كما يأرنُ المُهرُ [2]

تسائلني : من أنتَ ؟ وهي عليمةٌ — وهلْ بفتىً مثلي على حالِه نُكْرُ ؟

فقلتُ كما شاءتْ وشاءَ لها الهوَى : — قتيلكِ ، قالت أَيُّهمْ ؟ فهمُ كثْرْ

١٠ فقلت لها لو شئتِ لم تتعنّتي — ولم تسألي عنّي وعندكِ بي خُبْرُ

فقالتْ : لقد أزْرَى بكَ الدهرُ بعدَنا — فقلتُ: معاذَ اللهِ، بل أنتِ لا الدهرُ [3]

---

١ – أضواني : خيم علي . من خلائقه : عمن صفاته .

٢ – ريعان الصبا : نضارة الشباب : تأرن : تنشط .

٣ – أزرى بك : غير حالك وأساء اليك .

وما كانَ للاحزانِ لولاكِ مسلكٌ إليَّ ولكنَّ الهوى للبِلى جِسر

أُسِرْتُ، وماصحبي بعزْلٍ لدى الوَغى ولا فَرَسي مهْرٌ ، ولا رِبُّه غمْرُ[1]

ولكنْ إذا حمَّ القضاءُ على أمرِئٍ فليْسَ لهُ برٌّ يَقيهِ ولاَ بحْرُ

١٥ وقالَ أُصَيْحابي : الفِرارُ أو الرَّدَى !
فقُلْتُ : هُمَا أمْرانِ أحلاهُما مُرُّ

ولَكنَّني أمضِي لِما لا يَعيبُني
وحَسبُكَ مِنْ أمرَيْنِ ، خَيرُهُمَا الأسْرُ

يَقولُونَ لِي : بِعتَ السَّلامَةَ بالرَّدَى
فقُلْتُ : أمَا واللهِ ، ما نَالَني خُسْرُ

هوَ المَوْتُ ، فاخترْ ما علاَ لكَ ذكْرُهُ
فلَمْ يمُتِ الإنسانُ ما حَيِيَ الذِّكْرُ

يمُنُّونَ أنْ خلَّوْا ثيَابِي وإنَّما
علَيّ ثِيابٌ مِنْ دِمائِهِمِ حُمْرُ

٢٠ وقائِمُ سَيفٍ فيهِمِ اندَقَّ نَصْلُهُ
وأعقابُ رُمحٍ فيهِمِ حُطِّمَ الصّدْرُ

سيَذْكُرُني قوْمي إذا جدَّ جِدُّهُمْ
وفي اللّيْلَةِ الظّلْماءِ يُفتَقَدُ البَدْرُ

ولَوْ سدَّ غيْرِي ما سدَدْتُ ، اكتَفَوْا
بهِ وما كانَ يغْلُوا التِّبْرُ : لَوْ نفَقَ الصِّفْرُ

ونَحنُ أُناسٌ لا توَسُّطَ بيْنَنَا
لنَا الصَّدْرُ ، دونَ العالَمِينَ ، أوِ القَبْرُ

---

١ – غمر : غير مجرب .

أبو فراس

العوامل المؤثرة في شخصيّته وشعره

اولا – ولادته في عائلة من الامراء : ولد أبو فراس بالموصل ، حيث كانت تقيم عائلته ، وقد يتم ، وهو حدث ، إذ قتل أبوه في إحدى المعارك ، فنشأ في كنف إبن عمّه سيف الدّولة ، أمير حلب ، وكان بلاطه منتجع العلماء والأدباء والشعراء ، فتخرّج عليهم في الشّعر والأدب ، وتدرّب على الفروسيّة والقتال وحارب الرّوم وأخضع بعض القبائل الثّائرة ، ممّا دفع ابن عمّه إلى أن يعقد له عقد الولاية على منبج ، وهو دون العشرين .

ثانياً – أسره : أقام أبو فراس على ولاية منبج ، يصدّ غزوات الرّوم ويمنعهم عن الثّغور ، حتّى خانه النّصر في إحدى المعارك ووقع أسيراً بين أيدي الرّوم ، فساقوه إلى خرشنة ، فالقسطنطينيّة . وكان أبو فراس يتعجّل ابن عمّه في افتدائه ، إلاّ أن الأيام كانت تمرّ من دونه ، وهو أسير ، فيشعر أن شبابه يذوي وان بني قومه يتغافلون عنه ، ويعبّر عن ذلك في شعر فاجع ، دام ، عرف فيما بعد بالروميّات . ولقد فجّر الأسر تجاربه وعمّقها بالألم والندم والعبوديّة ، فانثالت من نفسه كالدموع من المآقي والدّماء من الجروح وكالأنّة من الجريح .

ثالثاً – طبعه الفروسيّ : ولو لم يكن أبو فراس فارساً، يؤمن بالقيم الإيجابيّة في الحياة ، لما أذله الأسر ولما تبرّر في قصائده الطويلة لفوات النصر عليه . فطبعه الفروسيّ الملحميّ جعل شعوره بالأسر والانكسار يتضاعف ، متنازعاً فيه بين الواقع والمثال ، متعوّضاً بشعره عمّا خسره في واقعه .

باعث النّظم : إنّها إحدى روميّات إبي فراس،لم ينظمها في مناسبة معيّنة، بل إنّ باعثها هو الباعث العام الذي صدرت عنه سائر الرّوميّات . وهي تمثّل واقعه النّفسي

فيما يطرأ عليه من أحوال الحب والذلّ والأسر ، تطغى عليه وتستبدُّ بجسده ، فيما يظلُّ مُعانقاً الإباءَ والحرّية بروحه .

إيجاز المضمون : يستهلُّ الشاعر بذكر حديث لصاحبته ، تسائله فيه عن أمره وتعصّيه على الهوى ، كأنّه لا يقع منه بما يتوقع فيه النّاس . ويجيب الشّاعر ،معارضاً، بأنّه يعاني جراح الحبّ بخفر وصمت ، لا يذيع أمره في النّاس ، صيانةً لكرامته وعفّته . فهو يبلو عذاب الشّوق ، ليلاً ، خفيةً عن النّاس ويسفح دمعه الأبي ، وحيداً ، لا يطالع به النّاس ولا يعالنهم بؤسه وشقاه . ثم يمثّل أمره معه بالنّار التي تضيء فيما بين أضلعه ، وتتوهّج فيهـــا الذكرى والأشواق ، فهو لا يزال يؤمل بلقاء تخلف به صاحبته ، فكأنّه يدرك من دونه الموت ، بؤساً وحرماناً . ويردف متمنّياً أن ينقطع المطر عن النّاس ، مادام لا يجديه ولا ينقع غليله .

وفي المطلع الثّاني يتلو قصّة حبّه ويبوح بما يكاتمه ، ذاكراً غدر حبيبته به التي تبدو وقور ، رصينة ، فيما ينزو بها طيش الشبّاب ، فتلهو وتعبث كالمهر المرح ، متدلّلة عليه ، مخادعةً له . وهي تسائله، متجاهلةً،لتثيره : وتقول : مَنْ أَنْتَ ؟ فيعجب الشّاعر من أمرها إذ يخيّل إليه أنه علَم معروف ، يكاد لا يجهله أيٌّ من النّاس . إلاّ أنه يجاريها فيما عزمت عليه ويقول : إنني قتيلك المتيّم بحبّك ، فتمعن في دلالها واغوائها وتجاهلها وتقول : أيُّ العشّاق أنت ، فإنهم عديدون كثر حولي . ويمضي في حوار بينه وبينها ، ويعاتبها في تعنّتها وتجاهلها له ، وهي تعرفه وتخبره ، فتعتذر بالقول إنّها لم تكد تعرفه للهزال والتغيرُّ اللّذين اعتراه بهما الدّهر ، فيجيب إنها تضافرت والدّهر على ذلّه . فالهوى هو سبيل الهلاك والموت.

أمّا في المقطع الثالث ، فإنّه يعدل إلى الفخر ، متبرّراً عن أسره واصفاً شجاعته ، ومنّة الروم عليه ، لأنهم لم ينتزعوا ثيابه عنه ، كما انه يذكر تناسي أهله ، متشبّهاً بالبدر الذي لا يفتقد إلا فيما تدلهمُّ ظلمة الليل . بعد هذا يعود الشاعر فيمتخر ببني قومه ، وأنه لا توسط بينهم ، فإما أن يكونوا في العلياء ، وإما ان يكونوا في القبر . وفي النهاية يدّعي أنهم أعلى ذوي العُلى ، واعظم من يسعى على التراب .

تقسيم القصيدة :

١ — ذكر إبائه وعذابه المكتوم : (١—٥)

٢ — وصف حبيبته : (٦—٧)

٣ — حواره معها وتجاهلها له : (٧—١٢)

٤ — تفاخره وتبريره لأسره : (١٣—٢٠)

تحليل المضمون :

أولا : ذكر إبائه وعذابه المكتوم : (١—٥) : ينهج في هذا القسم على اسلوب الحوار ، ويستهل بحديث لصاحبته تقول فيه :

أراك عصيّ الدّمع ، شيمتك الصّبر   أما للهوى نَهْيٌ عليك ولا أمْـر

وليس الدّمع الذي يُشير اليه أبو فراس الدّمع المأثور الذي تنحدر شآبيبه من المآقي ، بل إنّه رمز لباعثه، وهو العذاب والبؤس أو اليأس وما الى ذلك مما يطغى على الإنسان المتأسّي . فأبو فراس يصمُد ، ولا يُفصح عن إنفعالاته في ملامح وجهه ، ينتصر عليها بفعل الارادة والعزم . ومنذ هذا المطلع نستشفُّ نفسيّة الشاعر في خطابه لمن تخاطبه . فهو امرؤ ايجابيٌّ النزعة ، يؤمن بالكرامة الانسانية والإباء ، ويحرص على أن يكتم ما قد يُذلُّه أو ينتقص من رجولته .

أما الشطر الثاني الذي تُسائله فيه بقولها : « أما للهوى فهي عليك ولا أمر » فإنّه إيضاح للشطر الأول وتخصيص له بأمر الهوى ، فيما كان صبره ، قبلا ، عاماً . وقد نقصر معنى الهَوى ، هنا ، على الحُبِّ ، وقد نرمز به الى معنى أعم ، الى كلِّ انفعال وخطب مداهم . وموقف الشاعر من ذلك كله هو موقف الصُّمود ، لا يضعف ولا يجبن أمام الآخرين . وهو بذلك أدنى الى المتنبي منه إلى أبي نواس ، مثلا ، إذ انه يأنف من مواقعة الذلّ حتّى في الحبِّ .

ويُجيب الشاعر مخاطبته ، معترفاً ، منسحقاً ، مُفصحاً عن ألمه الشريف المكتوم :

بَلَى ! أنا مُشتاقٌ ، وعندي لَوْعة ولكنَّ مثلي لا يُذاع له سِــرٌّ

فهو ، اذن ، يُعاني آلام الآخرين في الحبِّ ، لكنه لا يبوح بوجهم، إذ أن حُبَّه متّصل بالفُروسيّة،أي بمبدأ الكرامة وعفّة النفس وصيانتها. والشاعر يقيس كل أمر ويُقيِّمه وفقاً لهذا المبدأ ، يؤثر الحرمان على الوصال ، والعذاب على السعادة، إذا كان في الوصال والسعادة ما يُذلُّه . وتبدو عنجهيّته الفروسيّة في قوله : « ولكنَّ مثلي » فكأنه في تباهيه بذاته ، لا يجدُ لنفسه مثيلا ، أو أنه يلتزم مصير أعسر منالا من مصائر الآخرين . إنّه يتفرَّد في مصيره بالإرادة ، لكنه يعاني فيه بؤس الآخرين في الواقع :

إذا اللّيلُ أضواني بسطتُ يَدَ الهَوَى وأذلَلْتُ دمعاً من خلائقه الكِبْرُ

وفي مثل هذا البيت يطالعنا الفرق بين موقف أبي فراس وموقف المتنبي . الأول يعاني آلام الآخرين وخذلانهم وفشلهم ، لكنه يصمد لها ، فنشعر أنه من طينتنا ، يكابد ما يكابده سائر البشر . أما المتنبي ،فإنه لا يزال يتنكّر لواقع الفشل والهزيمة ، ويرفع هامته ، متعالياً ، بين الأنقــاض والأشلاء . أبو فراس يبكي كأيٍّ من الناس ، لكنه لا يبكي نهاراً ، بل ليلا . وبكاء النهار ذلٌّ وبكاء اللّيــل عفة وتصوُّن، إذ يحفظ الباكي فيه ماء وجهه ، ولا يبذله للآخرين . الليل يرمز ، هنا ، إلى التكتُّم ، الى الصُّمود،الى الحرص على الكرامة والأخلاق . وأبو فراس يبدو ، بذلك ، من اكثر الشعراء ايجابيّة وانسانيّة ، في آن معاً .

ونجد في قوله : «وأذلَلْتُ دمعاً من خلائقه الكبر» بوحاً بما يخفيه في ضميره من من أمر الدَّمع . إنّه وثيق الصِّلة في نفسه بالكرامة ، يطالع الناس لامبالياً ، صامداً ، ولكنه يتداعى وينهار في سرِّه . وليس في ذلك أي ظل من ظلال اللّوم والمداجاة ، بل ان فضيلة الانسان ، تكمن في أنّه يعاني الخطوب والويلاوت ، من نفسه ومن

القدر ، فيتنكّر لها ويقابلها بالصُّمود والرفض ، فيما يذلُّ بها ويتداعى الآخرون .
وكما هو مأثور في الشعر ، فان أبا فراس يمثّل ما يعانيه من الشوق بقوله :

تكاد تضيء النّار بين جوانحي إذا هي أذكتها الصَّبابة والفكرُ

وقد قرن بين الشوق والنار ، وجعلها تتوهّج توهُّجاً حتّى لتستحيل إلى ضوء يُنير . وظاهر هذا المعنى غزليٌّ ، وباطنه فخر بالذَّات، إذ بقدر ما تعظم النار المتأججة في ضلوعه بقدر ذلك يَعظُم صبره وإباؤه .

وإثر ذلك كله يهتف ببؤسه قائلا :

معلّلتي بالوصل والموت دونه إذا مت ظمآناً ، فلا نزلَ القَطْرُ

والموت الذي يصرِّح عنه الشاعر هو موت العذاب والحرمان والكبت . فهو يكاد أن يهلك من دون حبِّه المكتوم . أو إنّه موت الظمأ الى رضاب الحب وندى الوصال، يتروَّى بهما .

ثانياً : وصف حبيبته : (٦—٧) : ألمَّ بذلك في قوله :

وفيت ، وفي بعض الوفاء مذلّة لآنسةٍ في الحيِّ ، شيمتها الغَدْرُ
وَقُور وريعان الصّبا يَستفزُّها فتأرن ، أحياناً ، كما يأرن المُهْرُ

فالشاعر يفي لصاحبته ، فتغدر به وتُذلُّه . هو يُقبل عليها بالاخلاص والصدق والجد ، وهي تُقبل عليه باللّهو والعبث والدَّلال، فكأنَّها تودُّ أن تحيط ذاتها بالمعجبين ، تُولّهِهم ولا تتولَّه بهم ، لتعظّم نفسها بذلّهم . فهي فتاة لعوب ، طروب ، لا همَّ لها تحملُه من الحُبِّ أو ما دونه . وهذان البيتان ينطويان على المناقضة والتناسخ . فالوفاء ينقضه الغدر والوقار ينقضه الصّبا واللّهو . فهي كمهر يلهو ويتداعب ، اما الشاعر ، فإنه يُعاني ويتألم . فهما على طرفي نقيض .

ثالثاً : حواره معها وتجاهلها له : (٧–١٢) : يبدأ الحوار بقوله :

تسائلني من أنت ، وهي عليمـــــة وهل بفتّى مثلي عـلى حاله نكـــــر
فقلت ، كما شاءت وشاء لها الهـوى قتيلك ، قالت : أيُّهم ، فهم كُثُرُ

وفي البيت الأول نتمثّل تلك الفتاة اللّعوب ، تراود صاحبها عن حبّه وكبريائه ، فتتظاهر بأنها تجهله ، فيما هي تعرفه حقّ المعرفة . وتجاهلها له هو ضرب من التّحقير لشأنه وتظاهر باللّامبالاة . فهي لا تودّ أن تبذل ذاتها له ، كأنها لم تخبر من أمره شيئاً . ويبدو أن الشاعر قد طعن في عنجهيته وأذلّ ، فيعجب أن تُزري به في تجاهله ، وهو الفتى الذي تذيّع في الناس بمآثره وكرم محتده ومآتيه في الحروب. لقد أدرك ذروة المجد ، اذ تحدّر من إسرة الإمارة وأبدع في الشعر والقتال ، جميعاً . الا أنها لا تحفل بذلك كلّه وتضائل من قدره إذ تُوهمه بأنها منشغلة عنه أو أن مآثره ، جميعاً لم تُوف اليها ولم تُثِرْ فيها أي اعجاب . إنها تُنكر مجده . ولو أنّ أبا فراس كان ماجناً ، عربيداً ، كأبي نواس ، لما عُني بتجاهلها لأمجاده ، ولحاول ان يخلبها بالشهوة وما اليها . لكن فروسيّته تأبى عليه ذلك وتدعه يأنف من مواقعة المرأة بالشهوة واخضاعها باللّذة والمجون ، بل إنه ليحرص غاية الحرص أن يروّضها بالاعجاب والتقدير . هذا ما ينطوي عليه قوله : « وهل بفتّى مثلي على حاله نكر » .

أما في البيت الثاني ، فان الشاعر يستدرج حبيبته ليرى ما يكون من أمرها ، فيبوح لها بحبّه في قوله « إنه قتيلها » ولا يأنف من التظاهر بالذلّ . الا أنها تمعن في صدّها وتجاهلها وتقول : « أيُّهم ، فهم كُثُرُ» ، أي أنها تساوي قدره بقدر الآخرين ولا تعجب به اعجاباً خاصاً، كأنه لم يستثر فيها أي نوع من التنبّه والاعجاب . وفضلا عن ذلك ، فإنها مزهوّة بنفسها في الجمال ، كزهوّه بنفسه في الفروسيّة والبطولة والمجد . إنهما يتصارعان بالكبرياء والأنفة ، وقد بدا الشاعر وقد أسقط في يده وألقى سلاح المقاومة ، فيما هي امنعت في عنفوانها .

ومن ثم يتراقع الشاعر بأمره عندها ويُظهر لها ما تُضمره بقوله : « ألم تسألي عني ، وعندك بي خُبْرُ » . لقد افتضح تجاهلها ودلالها ، فلم يعد لها سوى سبيل الاعتراف

فتعتذر بتغيُّر حاله والمام الدّهر به ، فيُنكر ذلك ، ويجعل الحب وحده ، سبيلا له الى الهلاك والشُّحوب .

خلاصة أولى : نقع في هذه الأبيات على تجربة وجدانية للحب في نفس فارس مثناف ، تحوّل الخصام بينه وبين حبيبته الى صراع حول الكرامة والقيم . لذلك ألمّ الشاعر بألفاظ موحية تمثل واقعه ، كالصّبر ، والاذلال والكبر والوفاء والغدر والعلم والفكر والخُبر والدّهر ، وما إليها ، فكأن تجربة الحبِّ استحالت في نفسه الى تجربة واقعيّة مثاليّة ، يتنازع فيها الشاعر ، ككلّ أمر من أمور الحياة بين الواجب الذي يَعصمه عن والميل والهوى اللذين ينحدران به الى درك الذل. وذاك هو مظهر الوجدانية في شعره .

رابعاً : فخره : (١٣–٢٠) : وفي المقطع الثالث يكفُّ الشاعر عن الشكوى ويميل الى الفخر بقوله :

أسرت ، وما صحبي بعزل لدى الوغى   ولا فرسي مهر ولا ربّه غَمْـرُ

ولكن إذا حمّ القضاء على امرىء   فليس له برٌّ يقيه ولا بحـرُ

في هذين البيتين تظهر نفسيّة ابي فراس التي تكاد لا تَهي وتضعف ، قليلا ، حتى يعود الشاعر فيشرئبُّ من جديد ، متطاولا ، متشاوفاً بنفسه ، ينظر الى الذروة بالرغم من انه يُقْعي في حضيض البؤس والذل . ونراه في البيت الثاني يحاول ان يرفع مسؤولية الاسر عن كاهله ، وينيطها بالقدر . وهذا الامر يبدو طبيعياً في ظاهره ، لكننا اذ نتقصّاه ، يتحقق لنا انه يشتمل على بعض المضاعفات والتّعقيد . ذلك ان الشاعر عانى كثيراً من الذل خلال اسره ، فلم تُطِقْ نفسه وطأته ، وحاولت ان تتحرّر منه بهذا التبرير . وهذا النوع من التعليل النفسي يقوم على فضيلة المنطق المعكوس. فالشاعر يؤمن إيماناً راغماً ، ويسعى لاكتشاف الاسباب التي تُحقّقه وتبرّره.وشعر ابي فراس، من هذا القبيل، لا يعرف المعاني والصور المظلمة التي تخطف بلحظة من لحظات الحدس في نفس الشاعر، بل ينقل ما يخطر له من معان، هي، غالباً ، نتائج واضحة لأسباب بعيدة غامضة . ومهما

يكن ، فان تعليـــل ابي فراس ، عبر هذين البيتين ، يقترب غاية الاقتراب الى التعليل الشعبي الذي لا يشتمل على كثير من التوغل في اكتشاف الحقائق النفسية البعيدة الاغوار . فأيُّ الناس من عامة القوم ، لا يدعي ان المصيبة التي ألمت به ، هي حكم من أحكام القدر .

عراكه مع الروم : (١٥–١٦) : وينثني الشاعر لذكر ما جرى له وصحبه، عندما غدر بهم الروم .

ففي هذين البيتين يتحوّل الشاعر عن التأمل والاعتراف بالواقع الوجداني ، الى ذكر الأحداث التي يمعن فيها بالتمرُّد والتهرُّب من النفس . لقد كان أسره محتّماً عليه ، لا مفرَّ لــه منه ، لأنه اقتحم المعركة وتحتّم عليه امران : فإما أن يهرب وينجو بنفسه ، وإما ان يقتحم القتال ويؤسر . ولقد فضّل الأسر على الهرب . فالأسر يدلُّ على ان الفارس ليس جباناً ، بل على العكس ، عندما تحيق به المخاطر ، فهو يقتحمها ، بالرّغم من هولها . ففي الأسر دلالة على الاستبسال واللارجوع . وهكذا ، فان تفضيل ابي فراس للاسر على الهرب ، كان وجهاً من وجوه البطولة الفروسية التي تلازم نفسيته بتأثير العصر . الواقع ، ان قيمة الفضائل والاخلاق متصلة اتصالا حميماً بواقع العصر والبيئة . فاذا كان العصر عصر حروب وتنازع وقتال ، فان المرء لا يسمو على أقرانه ، إلا إذا تحققت فيه الفضائل الحربية كقوة الساعد والمهارة في القتـــال . لهذا ، فان فخر أبي فراس أن اقتصر على فضائل الفروسيّة .

ولا نشهد في فخره ، خـــلال هذه الأبيـــات ، تلك الكبرياء وذلك العتوّ اللذين كانا يطالعاننا في سائر قصائده ، قبل الأسر ، كتلك القصيدة التي وصف بها غزوهم لأهل قنسرين . إن فخره خلال هذه القصيدة ، هو فخر رجل مُنحني الرأس ، مخذول يتشبث القيد بيده ، كأنه يعلن عازه على الملأ . ولئن كان يلمُّ في سائر قصائده بمعاني الفخر الكلاسيكية ، معتزاً بانتصاراته وانتصارات بني قومه في الحروب ، فان التبرير يغشى هذه القصيدة بكثير من الوجدانية التي فاضت عن بؤسه في الأسر . الاأن نزعة التعليل أضعفت من قوّة هذه القصيدة ،

لأن الشاعر يرهقها بالبيِّنات والحجج . فهو يقول «أسرت» ثم يُرْدف بقوله «وما صُحبي بعُزْل» وقد جاءت الفكرة الثانية تعليلا للفكرة الاولى وتبريراً لها . وكذلك يستأنف بقوله «ولكن» وهذا الاستدراك هو مظهر لنزعة التفسير التي يصبح بها شعر ابي فراس ، شبيهاً بشعر ابن الرومي ، في غلَبَة الصبغة النثرية عليه .

والسرد والتعليل يلازمان ، غالباً ، واقع الشعر الوجداني . ذلك ان هذا النوع من الشعر يذكر ما ألمّ بالشاعر فعلا . فلو تصدى أبوفراس الى وصف حاله امرىء آخر يعرفه ، لكان شعره غنائياً ، وليس وجدانياً . ولكن فيما تصدى لواقعه الخاص الذي عاناه خلال اسره ، فان شعره غدا وجدانياً .

الترافع والتبرير والبطولة النفسيَّة : والقصيدة جميعاً تجرى على هذا الغرار ؛ إذ لا يزال الشاعر يترافع بالدفاع عن نفسه : (١٧ –١٨) .

وخلال هذين البيتين يتحول الشاعر من اسلوب الرواية المباشر الى الحوار . ولعل ذلك الحوار هو، في الواقع ، تحاور بينه وبين نفسه أكثر مما هو يحاور شخصاً آخر . ويخيل إلينا، حيناً، ان بطولة الشاعر هي بطولة نفسية أكثر مما هي بطولة مادية . فهو يتحدث بما يجري في نفسه من تنازع بين البطولة والهوان ، ويحاول ، دائماً ، ان يؤكد انه إذا أُهين وذل فذانك الهوان والذل هما خارجيان لا يؤثران على ما في نفسه من بطولة داخلية ، تأبى الاستسلام والخنوع .

وجه الموت : الا أن الشاعر ، خلال القصيدة ، جميعاً ، يطالعه وجه الموت . وذلك أمر طبيعي في امرىء يرى انه لا بطولة ولا جدوى من الحياة ، الا في الانتصارات الحربية . فهو ، اذ يلج الى المعركة ، لا يواجه الأعداء بقدر ما يواجه الموت . وحديثه الدائم عن الموت هو تعبير عن التردد الذي يعانيه في نفسه ، أو بالاحرى انه وجه لتنازع الشاعر بقاءه . وكلما اقتحم معركة ، كان ذلك تجربة من تجارب الموت . لذلك نراه يقول :

وهل يَتجافى عني الموتُ ساعــــةً ، إذا ما تجافى عنّيَ الأسرُ والضرُّ

يمنُّون ان خلُّــوا ثيابي وإنمــــــا علَيَّ ثيــابٌ من دمائِهم حمــــرُ

فالشاعر يرى أنه إذا ما نجا من الأسر ، فلن ينجوَ من الموت . واذا نجــا منه،في حين ، فسوف يتردى به في وقت آخر . وإذا لم يكن من الموت بدٌّ ، فعلى المرء أن يختار الميتةَ الشريفةَ ، أو كما يقول أبو فراس في هذه القصيدة ، « لم يمت الإنسانُ ما خلد الذكر » . ولقد اقترب بذلك الى المتنبي إذ قال :

وإذا لم يكنْ من الموتِ بــــــــدٌّ فمن العارِ ؛ أن تمــوتَ جبــانا

لا شك أن فكرة الموت هي أشدُّ فكرة تراود الانسان ، أكان في الحرب ، أم كان مقيماً في عمله . ذلك ان الموت هو الجدار الذي لا يمكن أن تنفذ منه . وهذه الفكرة ترددت ، أيضاً ، في شعر طرفة ، حتى خيل إلينــا أنه كان يعيش في خاطر الموت . الا أن أبا فراس لا يواجه مشكلة الموت في هذه القصيدة بالتعقيد الذي شهدناه في معلقة طرفة ، بل واجهها بفكرة تقترب غاية الاقتراب الى التفكير العــامي . فالانسان بالنسبة إلى أبي فراس، لا يموت إذا ما ابقى ذكراً دونه . أولا يتداول العامة بهذه الفكرة في مآتمهم ؟ وذلك،جميعاً،يدلنا على ضعف الثقافة في شعر أبي فراس . فهو لم ينفذ من مشكلته الخاصة ، الى مشكلة المصير الانساني وصيرورة العدم ، بل التفت الى تلك المأساة الفاجعة ، بعينين ساذجتين ، تغشيان ظاهر الأمور من دون أعماقها المدلهمة .

وطرفة ، بالرغم من كونه جاهلياً ، لبث يلـحُّ في التساؤل عن سرِّ الموت حتى رذل المعتقدات الجاهلية ، ونفذ الى رُعب الجمجمة والعدم . فأين ما نشهده في شعر طرفة من نظرة معقدة ، ملحاح بالنسبة للموت ، من هذه النظرة التي تطالعنا في شعر أبي فراس مع كثير من العقم ؟ ذلك أن ابا فراس تهرب من مواجهة الأمور ، ولم يتول الولوج الى الأسباب البعيدة . فما جدوى الذكر الذي يبقيه بعده ، اذا ما أصبح هو قبضة من التراب البارد الموات ؟ وهذه الفكرة ، فكرة الموت ، لا تستسلم ، وهي تطأ الانسان بقسوة ، حتى جعل يخيل لبعض الباحثين ،

ن الانسان ابتدع الله من نفسه ، لينتصر به على الموت . وهنا يلتقي الدين بالفلسفة ، كما أنهما يلتقيان ، جميعاً ، بالشعر . ذلك ان الشعر ، ليس في الواقع ، سوى تعبير عن فهم الانسان للكون وما يتصل به ، من خلال النفس ، بينما تحاول الفلسفة ان تفهم الكون بواسطة العقل ، والدين بواسطة الايمان الغيبي .

عودة إلى الفخر : (٢٠–٢٢) : بعد هذه الفلذة التي تحدّث بها الشاعر عن الموت، نراه قد ارتدّ الى الفخر إذ ذكر ان الروم يمنون عليه بأنهم لم ينتزعوا ثيابه عنه ، فيجيبهم بأن الدماء التي خضّبت ثيابه هي دماؤهم . وقد بدت قصيدة أبي فراس بذلك ، كأنها مجموعةٌ من الأفكار والخواطر دون توحّد او تطوّر .

ان وجدانيّة أبي فراس تظهر في تشبّهه بالبدر الذي يفتقد في الظلمـاء . فأهله يصدون عنه ، ويهملون فداءه ، حتى اذا ألمت بهم النكبات افتقدوا بدر بطولته . وهذا الأمر يصح في الحياة ، جميعاً . فالانسان ، لا يدرك قيمة الاشياء، الا عندما تشتدّ حاجته إليها. ولعل الأشياء ، كافة ، لا قيمة لها ، الا بالنسبة لحاجة الانسان اليها . الا ان قيمة هذا البيت ، ليست في صحّته بالنسبة للمنطق الشائع ، ذلك ، ان أغلب ما نتحدث به ينطوي على كثير من الحقائق الشائعة المقررة . والحقائق هي مادّة للنثر ، وليس للشعر . وليس ، ثمّة ، من قيمة للشعر ، الا في اكتشاف الحقائق النفسية الغامضة البعيدة الغور، وبواسطة الشعور . فالعالم هو الذي يتحرى عن الحقائق بواسطة الحدس المنطقي ، بينما يكتشف الشاعر الحقائق النفسيّة ، بواسطة الحدس القلبي . وهكذا ، فان قيمة هذا البيت هي في تعبيره الحيّ ، المباشر عن واقع نفس الشّاعر . ولو قدّر لأبي فراس ان يلمّ بكثير من هذه الفلذات الفنية الرائعة ، لكان ألّف ، في شعره، بين شدة الاخلاص ، والدربة الفنية البعيدة ، مرتفعاً بشعره الى مستوى الشعر الانساني الدّائـم .

الصدر و القبر : (١٣) : وفي نهاية القصيدة يعود الشاعر الى الفخر بقوله :

ونحنُ أناسٌ لا توسُّط بيننـــــا   لنا الصدرُ دون العالمين أو القبـــرُ

لقد شهدنا أن الشاعر كان منذ حين يلوم بني قومه ، ويذكرهم بافتقادهم له عندما تدلهمّ عليهم ظلمة المصائب . أما الآن فانه يخالف بل يناقض ما سبق ان ألم به ، ويدّعي ان بني قومه « أعلى بني العلى وأعظم من فوق التراب » . فكيف يمكن ان نوفّق بين هذا القول ، والقول السابق . والواقع ، ان الشاعر يفتخر ببني قومه ، بالرغم من تجاوزهم عن مُفاداته . فهو يستمد كبرياءه من كبرهم ، وعَظَمَتَه من عظمتهم .

خلاصة حول المضمون : ومهما يكن ، فان أبا فراس ، يبدو ، خلال هذه القصيد كثير الانفعال ، شديد الاخلاص ، لكنه يفتقر الى الثقافة الفنيّة والثقافة الانسانية لينهض بشعره من واقعه الخاص ويغدو رمزاً للمعاناة الانسانية . لا شك ان الاخلاص ضروري للتجربة الشعرية ، لأنه اذا افتقد الاخلاص ، فان تأثير الشعر ينعدم . ولكن الاخلاص وصدق الانفعال لا يكفيان للتجربة الفنية الخالدة ، لأن الانفعال البدائي العنيف يقصّر في الولوج إليها ، بالرغم من صدقه .

الطبائع الفنيّة :

أولا : العبارة : تصحب الشعر الوجدانيّ عبارةٌ رقيقة ، عذبة الايقاع ، عامة ، لانطواء التجربة فيه على الشجو . وقد تضاعفت رقّة العبارة في هذه القصيدة بالغزل الناحي مَنحى الشكوى والأسى والندم . واذا كان البحر الطويل الذي تجري عليه القصيدة لا ينطوي بذاته على الرقّة الغنائيّة ، فإن أبا فراس طوّعه لها وأفاض عليه من ذاته ، فبدا وزناً وئيداً ، متمهّلا ، يتأدّى بأمواج مترجّحة بعضاً إثر بعض . لقد ابتدع له الشاعر نغميّته ، فجاءت موسيقاه ، وكأنها تعبّر عما تُضمره التجربة من وحشة وحزن وبراح .

وقد يتعذر علينا أن نعيّن ونضبط أساليب الشجو والإيقاع ، لأن مثل هذه الخصائص تُعانى ولا تُفهم ، وإنما يُخيَّل إلينا أن الشاعر ، في حدسه البارع ، وفّق الى توزيع حروف اللّين والمدّ بما يجسّد النّغم الدّاخلي الذي كان يتضوّع في وجدانه ، دون أن يقع ، من جهة ثانية ، بالتعاظل والنشاز في تأليف الألفاظ وحروفها .

وتختصّ عبارة أبي فراس ، فضلا عن ذلك ، بالحيويّة المتولّدة من تبدُّل الأساليب وفقاً لتبدُّل حلل اللّفظ والمعاني ، وفقاً لما يلي :

أ – الاستفهام : وهو يوافق الحوار الذي جرَت من ضمنة القصيدة ، ويصحبه ، كذلك ، معنى التعجُّب والدهشة ، كقوله :

– **أما للهوى نهيٌ عليك ولا أمر**

– **تسائلني : من أنت ؟ وهي عليمة وهل بفتى مثلي على حاله نُكْر ؟**

– قالت : **أيُّهم** ، فهم كثر ؟.

ب – الشرط : وهو يتّفق واسلوب الحوار والنقاش وتقديم البيِّنات ، كقوله :

– **إذا** الليل أضواني بسطت يدَ الهوى – **إذا** هي أذكتْها الصَّبانة والذِّكر – **إذا** متُّ ظمانا ، فلا نزل القطر – **ولو** سدَّ غيري ما سدَدْتُ اكتفوا به –

ج – **الاستدراك** : ويصحب الاستفهام والشرط **الاستدراك** كأداة من أدوات النقاش والحوار . مثال ذلك قوله :

– **ولكنَّ** مثلي لا يذاع له سرٌّ – **بل** أنت والدَّهر – **ولكنَّ** إذا حمّ القضاء على امرىءٍ – **ولكنني** أمضي الى ما لا يُعيبني – **وإنما** علي ثياب من دمائهم حمر .

د – أساليب أخرى : وهناك أساليب أخرى أحيا بها العبارة وطوّرها ، وفقاً لتطوُّر التجربة ، منها **التّمني** : « فلا نزل القطر » **والنداء** : معلّلتي بالوصل والانتقال من صيغة **المخاطب** : « أراك عصيَّ الدَّمع » ، إلى صيغة **المتكلم** : « أُسرتُ ، وما صحبي بعزل » ، كما أكثر من صيغ **الحال** : « وهي عليمة » – والموت دونه – وفي بعض الوفاء مذلّة – وعندك بي خُبر » – وتصحبها ، أيضاً ، بعض النّعوت في المفرد والجملة .

ثانياً ــ أساليب التجسيد :

أ ــ الكناية : ونقع عليها فيما يلي :

ــ **أراك عصيّ الدّمع** : للتدليل على الأنفة والصُّمود .

ــ **تكاد تضيء النارين جوانحي** : للتدليل على عظم الشوق وتأجُّجه .

ــ **إذا متُّ ظمآنا ، فلا نزل القطر** : للتدليل على الحرمان .

ــ **ولا فرسي مُهر** : للتدليل على الخبرة في القتال .

ــ **عليّ ثياب من دمائهم حمر** : للتدليل على الشجاعة والقوّة في القتال .

ومثل ذلك قوله :

ــ **وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر** : للتدليل على تقدير قدر الشيء عند الحاجة اليه .

ــ **وما كان يَغلو التبر لو نفق الصَّفر** : للتدليل على سموّ قيمة بعض الناس على

ــ **لنا الصدر ، دون العالمين أو القبر** : للتدليل على إيثار العلى أو الموت دونه .

ب ــ الطِّباق : ألمّ به الشاعر وتوسّله للعارضة والمقابلة والتنازع ، كقوله :

ــ أما للهوى **نهي** عليك ولا **أمر** ــ **وأذللت** دمعاً من خلائقه **الكبر** ــ مُعللتي **بالوصل والموت** دونه .

يأرن المهر .

ــ وهي **عليمة** .. وهل بفتى مثلي على حاله **نكر** ــ **ولم تسألي** عني ، وعندك بي **خُبرُ** .

ــ **الفرار أو الرّدى** ــ بعت **السلامة بالرّدى** ــ فلم **يمُت** الانسان ما **حيي** الذكر .

ــ وما كان يغلو التبر لو نفق **الصّفر** ــ لنا **الصّدر** ، دون العالمين ، **أو القبر** .

ج – **التشبيه** : وليس له في هذه القصيدة طبائع خاصة ، كما أن الشاعر لم يُسرف به :

– وقور وريعـان الصِّبـا يستفزُّها   فتأرن ، أحياناً ، **كما** يأرن المُهْرُ

– **ولكن الهوى للبلى جسر** – وهـذا القول ينطوي على معنى التشبيه من مقارنة الهوى بجسر الهلاك والبلى .

د – **الاستعارة** : نقع عليها في مثل قوله :

– **إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى   وأذللت دمعاً من خلائقه الكبر**

وفي هذا البيت شخّص الهوى والدّمع وشبّه الهوى بانسان تبسط يده ، فالاستعارة مكنية ، كما أنه نسب الى الدّمع التذلل والكبر وهي ، أيضاً ، من خصائص الانسان .

– **تكاد تضيء النار بين جوانحي** : شبّه الشوق بالنار وحذف المشبّه. فالاستعارة تصريحية وهي أدنى الى طبائع التشبيه .

– فتأرن أحياناً كما يأر المهر – استعار لصاحبته صفة مأثورة في المهر وحوّلها الى تشبيه .

هـ – **الحوار** : وفيه مثّل صوتين : صوت الاباء والكرامة وصوت المهانة والاذلال . وقد غلب على المقطع الاول بمعظمه كقوله :

– أراك عصيّ الدّمع ... أما للهوى نهي عليك ولا أمرُ .

– بلى أنا مشتاق وعندي لوعة .

– تسائلني من أنت ، وهي عليمة – فقلت كما شاءت وشاء لها الهوى : قتيلك ، قالت أيّهم ، فهم كثر ؟

– فقلت لها لو شئت لم تتعنّتي ... فقالت لقد أزرى ..

– وقال أصيحابي .. فقلت هما أمران ... – يقولون بعت السلامة بالرّدى
فقلت : أما والله ، ما نالني خُسر .

وبين أن أبا فراس ، بالرغم من قيامه في العصر العبّاسي ، حيث طغت الاساليب البديعية ، ظلّ يقتفي على أثر الفطرة والبداهة ولا يتعمّد الطباق والجناس وتنافر الأضداد وما الى ذلك من أساليب صناعيّة ، موات . ذاك أنه لم يكن محترفاً ، ينافس في سباق النظم ، بل كان يعبّر عن معاناته بصدق مباشر . فمعانيه سيّاله ، قلّما يعرف فيها التكثيف ، وقلّما يعمد فيها الى الصّوَر .

الشعر الوجـــداني

نموذج ثانٍ من شعر أبي فراس

الحمامه البـــا كية

ذكرنا في نماذج سابقة ان التجارب الشعرية ترتبط بيقين اللحظة التي يعانيها الشاعر بحيث يعدّل من أقدار الأشياء ويبدّل ويخضعها لمنطقه العاطفيّ الخاصّ أو يتمثلها وفقاً للرؤى التي ترتسم عــلى شاشة الذات في الداخل . وهــذا النوع من الشعر الذي يتغلب فيـه اليقين العاطفي على اليقين العقلي ، واللحظـة الإنفعاليـة على اللحظة التقريريّة ، يدعي الشعر الغنائي ، وهو محاولة للتعبير عن العــالم الشعوري والخيالي ، اكثر منه محاولة للتعبير عن العالم الحسي والمنطقي . ولقد رافقت الغنائيّة الشعر العربي . منذ الجاهليّة ، تقوى حيناً وتشتدُّ وترتبط ارتباطاً حميماً بواقــع الشاعر حتى تغدو وجدانيّة ، كمـا أنها تضعف أحيانـاً وينحسر فيها عالم الشعور والخيال ليظهر عالم الواقع ، بملامحه الثابتـة المتجمّدة وطينته الكثيفة المظلمة ، فتتحوّل الغنائيّـة الى نوع من الوصف النقلي ، المتشبّث بحدود المظاهر ونواميسها وأحجامها وأقسامها . ولعلَّ الغنائية الوصفية التقريريّة غلبت على الشعر العربي ، لأن تجربة الشاعر لم تكـن ، دائمـاً ، مبدعة تصهر ما هو خارج عنها ، بل كانت ، غالباً ، مُذعنة ، تواجه الأشياء وتقابلها ولا تحلُّ فيها .

الوجدانية في الشعر العربي : ومع ذلك ، فان الشعر العربي حفُلَ بكثير من الفـلَـذات الوجدانيّة ، المسرفة بالغنائيّة ، حيث يعبّر الشاعر عمّا ألمّ به ، فعلا ، بتأثير الطوارىء الخارجيّة ، فيكون هو الذات والموضوع في آن معاً ، بينما تكون الذات في الشعر الغنائي مختلفة عن الموضوع ، مع أنها تحلُّ فيه وتصهره وتُخضعه .

الوجدانية هي استغراق في هموم الذات وانفعالاتها الخاصة والطوارىء التي ألمّت بها ، حتى كأنها نوعٌ من السيرة الذاتيّة المعبّر عنها تحت وطأة انفعال يُذيب الحوادث والخواطر والنزعاتِ ويلونها بلونه الضاحك أو القاتم ؛ وفي أحيان كثيرة تشتدّ هذه النزعة حتى تأسر العالم كله في وجدان الشاعر ، فتغدو نفسه مركز الكون ، يُعَلِّل كما تعلِّله ، ويفسِّر كما تشعربه .

ولقد كان أبو فراس أحد أعلام الشعر الوجداني عند العرب ، لأنه لم يتكسّب في شعره ولم ينصرف فيه انصرافاً جماعياً عاماً ، بل اقتصر على همومه الخاصة وتنازعه مع نفسه وقدره ، مصوِّراً أحلامه وخيبته وزهُوَّه وبؤسه ، رابطاً ذلك بحوادث ألمت به ، فعلا ، فكان شعره صدى لها . ولعلّ أصدق ما جاء في شعره الوجداني الروميّات التي قدمنا ذكرها ، ومنها قصيدة الحمامة الباكية حيث يقول :

أقول ، وقد ناحت بقربي حمامةٌ :	« أيا جارتا ! هل تشعرين بحالي ؟
معاذ الهوى! ما ذقت طارقةالنوى .	ولا خطرت منك الهموم ، ببال
اتحمل محزون الفؤاد قوادمٌ ،	على غُصن نائي المسافة ، عالي !
أيا جارتا ما أنصف الدهر بيننا :	تعالي أقاسمكِ الهموم ، تعالي !
تعالي تَرَي روحاً لديَّ ضعيفةً	تَرَدَّدُ في جسمٍ يُعذَّب ، بالي
أيضحك مأسورٌ وتبكي طليقة ،	ويسكتُ محزون ، ويندب سالي !
لقد كنتُ اولى ، منكِ ، بالدمع مقلةً ؛	ولكنّ دمعي في الحوادث غالي!»

والقصيدة ، كما بدت خلال هذه الأبيات ، تعبِّر عن حالة من النجوى والوجد والحنين وشعور حادٍّ بالضعف والهُزال ، يصحب ذلك ، كلَّه ، نوعٌ من الأنفة والمرارة يدركان حدّ الاستسلام واليأس .

• اشا.ّة إخلاص الشاعر وصدقه فيما يقول ، جاءت معانيه معاني نفسيّة

مباشرة . لا تكتسي حلة البديع . كما نشهده في شعر أبي تمام ، ولا تعمد الى التفصيل والاستطراد . كما نراهما في شعر ابن الرومي . كما أنها لا تتظاهر بالعنجهيّة والغلوّ . كما يغلب في شعر المتنبي ، بل ان المعاني تسيل منها كما يسيل الجرح الداخلي . بصمت وبؤس وإحساس حادّ بالهزيمة والقسر والمستحيل . انها نوع من حديث النفس مع ذاتها . أو نوعٌ من الصلاة والحشرجة الداخليّة يبثها الشاعر في خلد الرّوح ، متنفساً عن ألمه وفشله .

من الناحية النفسية : ولعلّ هذه التجربة النفسيّة المتلفّعة بالظلمة والسواد ، والتي تضاعفت واشتدّت ، حتى احاطت بنفسه وسيطرت على وجدانه ، جعلته ينظر الى ما يُلمّ به في العالم الخارجي نظرةً خاصّة ، مرتبطة ارتباطاً حميماً بواقعه ونفسيّته . فهناك حمامة تهدل على غصن « نائي المسافة ، عالي » . وقد تمثّل الشاعر هذه الحمامة تمثلا وجدانياً صرفاً . فلم تعد خارج سجنه أو خارج نفسه ، وانما حلّت فيه وتجسّد فيها المستحيل الذي يعانقه في احلامه ويتعذّر عليه في واقعه . لهذا غدت هذه الحمامة حمامةالحريّة والانطلاق،حمامة السّعادة:لها جناحا الامل ، ترفرف بهما كيفما شاءت ، لا يثقلُها قيدٌ ولا يوثقها أسرٌ . وهكذا ، فان الحمامة كانت وسيلة خارجيّة للتعبير عن حالة داخليّة ، وقد تفجّرت التجربة الشعرية في التنازع والخصام بين الواقع والمثال . أسر الشاعر يمثّل الواقع والحمامة المثال الذي يتوق إليه . انطلاقها يُضاعف من شعوره بالقيد والأسر ، كما أن القيد والأسر يضاعفان من شعوره بحريّتها . لهذا تراءى للشاعر أنّها على غصن « نائي المسافة ، عالي » . فالنّأيُ والعُلوُّ ، هما سورتان من سور الغلوّ النفسي . تولّد من حسرة الشاعر على الحرية وتوقه وتوهّمه أن الحمامة في منجى من الأسر والقيد .

ولئن كان الشعر الوجداني يمدّ آفاق الذّات ويوسعها ويعمّق أبعادها ، حتى تُدرك آفاق العالم كلّه ، فإنّ الخواطر التي ألم بها ابو فراس في هذه القصيدة تظهر لنا انه قصر السعادة على الحرية ، والهُموم على الأسر ، معلّلاً بذلك جميع ما يراه وما يحيط به . فهو يعجب من بكائها بقوله :

معاذَ الهوى ، ما ذقتِ طارقةَ النّوى ولا خطرتْ منكِ الهُمُومُ ببـالِ

أتحمِلُ محزونَ الفؤادِ قـوادِمٌ على غُصنٍ نائي المسافةِ عـالي

هذان البيتان يعبّران عن الأشياء بالمقابلة ويَفرضان الواقع الجزئيّ الخاصّ على الواقع العام ، ويربطان مصير السعادة في الحياة بمصير فرد وواقعه . ولعلّ ذلك ، يمثل آفة الوجدانيّة . فهي تُنعم بالتوّغل في يقين اللحظة الفرديّة ، وتُسرف في تحسسها والغلوّ بهـا ، وتَخرج من ذلك برؤيا يعوزها العُمْق وان كان لا يعوزها الصدق ؛ تفتقر الى الشمول والكلية وان كانت مشبعة بالاخلاص والذاتيّة . ولا بدْعَ ، بعدئذ ، ان تكون الوجدانيّة شديدة الارتباط بالانانيّة بحيث يغدو مصير العالم مرتبطاً بمصير الفرد، بدلا من ان يكون مصير الفرد مرتبطاً بمصير العالم . فأبو فراس لا ينظر الى الوجود ، بصورة عامّة ، وانمـا الى وجوده الخاص ، في مكان معيّن ولحظة معينة ، مضيّقاً حدود الأشياء ، آسراً آفـاق الحياة كلّها في حدود حَدقته الضيّقة . لهذا ظلّ يرى أنه هو وحده في السّجن والمنفى ، ولم يستطع ان يتعمّق في تجربته ، فتبدو له أن الحياة كلّها ، على رحبها وسعتها ، ليست سوى سجن كبير ، ذي قضبـان حديديـة ، كما يقول بودلير ، او منفى كثير الوحشة ؛ كما يرى معظم الرومنسيين . ولا بدع ، فان هموم أبي فراس ظلّت فردية ولم تتسع حتى تغدو هموماً انسانيّة ، الا أنّها ، مع ذلك ، لا تفتقر الى الاحساس الانساني العميـق ، لشدّة إخلاص الشاعر ، وخاصّة في قوله :

تعالي تَري روحـاً لديّ ضعَيفـةً تردّدُ في جسمٍ يعـذّبُ بـالي

لقد كنتُ أولى منكِ بالدّمع مُقلةً ولكنّ دمعي في الحوادثِ غـالي

وهذان البيتان يُدركان حدّ الصلاة والاعتراف ، يبدو ، خلالهما ، رأس الشاعر منحنياً ، مخذولا ، وملامحه منقبضة ، متجهّمة ، فهو مسيّر ، مقسور ؛ إلا أن ذلك كلّه لا يذهب برجولته وإبائه ، يذعن ولكنه لا يستسلم ، يشقى ولكنه لا يهون . فأين ذلك كله من عنجهيّة المتنبي وتبجّحه وجلبته وضوضائه .

ان ضعف ابي فراس اعمق انسانيّة من كبرياء المتنبي وتكبُّره ؛ فهو قريب إلينا ، يُعاني معاناتنا ويصير مصيرنا ، دون ان يتصنّع بذلك الوجه الملحمّي المخادع الذي يرتديه المتنبي ليُخفي ملامح البؤس التي ترين على وجهه .

. . .

الطبائع الفنيّة :

ولعلّ شدّة إخـلاص الشاعر وانصرافه للتعبير عن همومه الخاصة ، جعلاه يُعنى بالتعبير المباشر عن تجربته ، يبتعد عن الاستعارات والتشابيه ويتوسّل بالفكرة عن الصورة . فهو شاعر انفعال وليس شاعر خيال . شاعر تقرير وليس شاعر تصوير ؛ فشعره لا يتعدّى البُعد الواحد ، دون تثقيـف أو تكثيف . ودون رؤيا تحوِّل ما يُعانى في النفس الى شيء يُبصر ويشاهد ، بدلا من أن يُفهم ويتضح . فشعره شعر الانثيال والبساطة ، يَفيض فيضـاً ، ويبـاشر مباشرة ، دون تعقيد ودون ذهنيّة ؛ نكاد لا نشهد فيه حيلـة من حيـل الغلو الذي نشهده في شعر المتنبي ، أو مظهراً من مظاهر التكثيف والصنعة اللذين يطغيان على شعر أبي تمام ، فهو شاعر الصدق والوجدان .

وبعد ، فان الصدق في الانفعال ، وإن كان الباعث الأول للتجربة الشعريّة ، يبدو قاصراً إذا لم تصحبه الثقافة ويشعل الحدس أحداقه لـيُرى في ظلمة النفس والحياة ، بدلا من أن يُفهم في وضوح العقل والمنطق . والواقع ، أن الانفعال الشعري ، إذ يجوز من العـالم الداخلي الى العالم الخارجي لا يتيسّر لـه سوى سبيلين ، سبيل العقل الذي يحوِّله الى أفكار وسبيل الخيال الذي يحوِّلـه الى صورة . العقل يُترجم الانفعال ويفسّره ، ويغيّر طبيعته ، أما الخيال فيجسده ويحلُّ فيه وينقله نقلا الى نفوس القراء . ولقد جاءت قصيدة ابي فراس ، من هذا القبيل ، ذات انفعال شعريٍّ واسلوب نثريّ . تعتمد التقرير ، وهو أدنى وسيلة من وسائل التعبير ، إذ يتناول من التجربة خطوطها ، دون ظلالها ، وما فُهمَ منها من خلال ما عوني وشُعِرَ به . ونكاد لا نشهد في هذه القصيدة تشبيهاً ، مع أنّ الشعر العربي ، أسرف به عامّة ، والتشبيه أقرب الى حقيقة التجربة من التقرير ،

بالرغم من أنه يُقصِّر ، غالباً ، عن ادراك روحها وتجسيد أبعادها ؛ التقرير يُوحي بخفوت التجربة وانطفائها ، كأنه يعبث برمادها . أما التشبيه ، فينطوي على محاولة لتجسيدها بالمقابلة ؛ فهو يفسِّر ، ولكن تفسيريته غير مباشرة وصريحة كالتقرير . وهو أكثر يقيناً وأشدُّ تأثيراً ؛ لأنه يمثِّل الأشياء تمثيلا ، يجمع فيه المعنى الذهني والتشخيص الحسي .

ولعلَّ ضعف التشبيه في هذه القصيدة ، يعود الى أن الشاعر يعبِّر عن حالة داخليَّة . والتشبيه يميل الى التعبير عن الاشياء الخارجيّة ؛ كما ان تجربة الشاعر ، بالرغم من عنفها وصدقها ، ظلَّت عاجزة عن ابداع وسائل التعبير لتفصح عن ذاتها افصاحاً عميقاً ، لضعف الدربة الفنيّة وانحسار الخيال . فأبو فراس يحاول أن يفهم شعوره ، والشاعر المبدع يراه او يتمثّله في خياله البعيد ، حيث تمحي الحدود بين العالم الخارجي والعالم الداخلي ، فيحلُّ الشعور باشكال مادية وتكتسب المظاهر المادية حالة شعورية . لهذا تقتصر فضيلة ابي فراس في شعره على الوجدانيّة والصدق دون العمق ، وهو ينزع نزعة نفسيّة اكثر منها فنيّة . ولئن تفوَّق على معظم الشعراء العرب بعامل الصدق ، فهو يقصّر عنهم في التكنية الفنية التي اسرفوا في اعتمادها حتّى غدت مبالغة اسطورية في شعر المتنبي ، وبديعاً لفظياً وفكرياً في شعر أبي تمام وانهاكاً للمعنى وقتلا له في شعر ابن الرومي . فشعر ابي فراس اقرب الى شعر الخنساء والمهلهل منه الى شعر زهير والنابغة والحطيئة .

النثر العباسي

مقابلة بين عبد الحميد وابن المقفع

ألمّ ابن المقفّع بالفارسيّة إلى جانب العربية ودرس الأدب القديم وتخرج في الكتابة والترسُّل . وقد خلُص إلى نظريات عامة في البلاغة ترتبط باسلوبه وطبيعة عبارته وتضيء لنا جانباً من جوانب دُرْبته وطريقته الداخلية في فهم وظيفة النثر . فهو يقول ، مثلاً ، « البلاغةُ هي التي إذا سمِعها الجاهلُ ظنّ أنّه يُحْسن مثلها » ، مشيراً بذلك إلى ان التنميق والتعقيد ليسا من البلاغة في شيء ، وانما المهمُّ البساطة التي تباشر المعنى مباشرة ، تعبّر عنه بعمق دون تعقيد ، وتدقيق دون تنميق . وابن المقفع يحرص على تأكيد البساطة في العبارة ، فهو يأنف من الأبّهة الخارجيّة والفسيفساء اللفظيّة والأخذ والردّ حول الفكرة الواحدة والتماطل والتقتّر في إيضاحها ، حتى أنه لا يخرج من القول : « إنّ البلاغة هي التي إذا سمعها الجاهلُ ظنّ أنه يحسن مثلها . » وهذا القول يدلنا على أن مُعادلة العبارة اختلفت بينه وبين سابقيه ممّن يرون أن البلاغة تظهر في الصنعة المُسْرفة والغواية بالمعنى واللفظ والايقاع والاستعارة . فابن المقفع يرى في ذلك كله ضرباً من التمويه والاحتفال بصعوبة خارجية تُفقد النثر غايته وتبعده عن الحقيقة إذ تجعل المعنى كألهية يعْبث بها الكاتب في كلّ جهة ، اظهاراً للتحاذق والمهارة ؛ غاية النثر عند ابن المُقفّع هي إدراك المعنى إدراكاً خاطفاً في جُمْلة واحدة لا يستعرضه ولا يغيّر حلَله وأصباغه ولا يُروِّضه أو يتروّض به ، وقد أنف من الاشكال البيانية التي تطغى على المعنى وتستأثر به ، فتجعله مطيّة لها ، بدلاً من ان تكون مطية له .

خروجه على عمود البلاغة الترسليّة : وقد خرج بذلك خروجاً ظاهراً على عمود البلاغة الترسُّلية ، فاسقط الزخارف والترصيعات ولم يكد يتوسّل بالاستعارة ،

الا في احوال نادرة . فالنثر المجرّد الذي يهدف إلى الافصاح والافهام لا يسيغها . لأنها تنطوي أبداً على التواء منطقي . والنثر ربيب المنطق والوضوح . وابن المقفّع يُعنى بالتوضيح من دون البثّ والتلميح . وينصرف إلى العبارة الجليّة من دون الإشارة والتمويه ؛ لهذا نكاد لا نشهد في نثره إيقاعاً آلياً . ظاهراً . يتولد من تقسيم العبارة وموازنتها وتسجيعها وما إلى ذلك ، لأن النثر الذي تصدّى له اختلفت غايته عن النثر الحميدي . فابن المقفّع كان يهدف إلى التعليم والاصلاح وكان يتوسّل بالأدب في سبيل غاية خارجة عنه دون ان يتخلّى عن الغاية الجماليّة . لهذا ظهر الجدُّ في نثره ، بينما كان يظهر اللهو والتعابث في نثر عبد الحميد . وغلب التقنين في ألفاظه ، بينما كانت ألفاظ عبد الحميد كالجواري المزهوّة بذاتها المسرفة بالتبرّج والتصبُّغ . تجري على أيقاع ودلال . فهي لم تكن تعمل وتدأب بل تلهو وتطرب وتتماجن . لهذا نشهد ان عبارة ابن المقفع تخلت عن الإقبال والإدبار وامتنعت عن التكرار والمماضغة ، حتّى كأن النثر الحقيقي وُلد على يديه .

فلذة من نثره : فلو اتخذنا في صدفة الاستشهاد قوله : « مَن نصّبَ نفسه للناس إماما في الدّين ، فعليه أن يبدأ بتعليم نفسه ، فيكون تعليمُه بسيرته أبلغ من تعليمه بلسانه » . نرى ان هذه الجملة خالية خلوّاً تاماً من الاستعارة والترادف والإيقاع والخطابيّة . كما أنها عاطلة عن الزخرف والبديع ، بحيث نرى أن المعنى هو الذي يسيّر العبارة ويخضعها لمقتضياته ، بينما كانت العبارة تسيّر المعنى في نثر عبد الحميد وتُخضعه لمقتضياتها . أما اللفظة فتجري وفقاً لضرورة المعنى . وقد فقدت استقلالها وممانعتها وتخلت عن الترف والتزوّق وجعلت تخدم المعنى وتذعن له : فهي لفظة عاملة ولبست لفظة لاهية ، وقد غدت كسلك ينقل المعنى عبرَه . بدلاً من أن تكون لوناً او ترفة تخلب الناظر بتأنقها ومشاهدتها . وليس ثمة أية لفظة ترصيعيّة بيانيّة في في تلك العبارة ، بحيث لا نستطيع ان نسقط لفظة واحدة دون ان يختلّ المعنى ويتعذّر فهمه : فاين ذلك كله ممّا شهدناه في نثر عبد الحميد من تعاطُف وتراكم في الألفاظ : بل أين هذا التعبير المباشر الذي يفهمه القارىء فهماً من الإلتواء والتورية في نثر عبد الحميد بحيث غدا ما نفهمه من العبارة أدنى غايةٍ من غاياتها ؟

البَلاغة هيَ الإيجاز : ولا بدع في ذلك كله ، فقد أوجز ابن المقفّع خصائص اسلوبه اذ قال : « البَلاغةُ هي الايجاز». وقد كان العرب يعرفون ضرباً من الايجاز أسموه جوامع الكـلِم يظهر فيه اكتظاظ المعاني وُحشدها ؛ أما الإيجاز الذي أشار إليه ابن المقفع ، فكان ردّة على الاسلوب البلاغي الفضفاض الثوب ، الُممعن بالإطنابّ والاسهاب ، المتقلّب تقلباً على وُجوه لا حصر لها ، كأنه قطعة من الحلي . فابن المقفع لا يعيد المعنى إلى ذاته ، ولا يتقلب فيه تقلُّباً أو يتحلى تحلياً ولا يجري به في كل اتجاه ، وانمــا يشطر مباشرة إليه ثم ينصرف إلى مــا دونه . فهو يدرك أن البلاغة عبثت بالمعنى عبثاً منكراً ، دون ان يقوى على امتلاك زمام امره والاستقلال بشأنه .

نَدْرَة النعُوتِ وَالمُرادفات والصُّورِ : وكان من ذلك كلّه ان تضاءلت النعوت في نثره تضاؤل المرادفات ، وقلّت الصُوَر وكثُرَت الفكر ، فهو لا يطيلُ ولا يصف ولا يُفصّل ولا يتحاذق ويتبارع ؛ وإذا ألمّ بحادثة ، فإنه يذكرها كمعنى يُفهم في الذّهن وليست كصورة تشاهد في البصر ، معتمداً التجريد والتحديد ، لأن الحادثة كانت بالنسبة إليه كاللفظة وسيلة ، لا غاية ومَعبْراً يجوز منه إلى التقرير والسّرد . فلو اتخذنا مثلاً قوله : زعموا أنه كان رجلٌ تاجرٌ ، وكان له شريكٌ ، فاستأجرا حانوتاً ، وجعلا متاعهما فيه » ، وقابلناه بقول عبد الحميد : « فملح عذبها وأمرّ حلوها ، وخشن ليّنها ، ففرقتنا عن الاوطان ، وقطّعتنا عن الإخوان » .

نخلص إلى ان ابن المقفع عرض لمعانٍ في جملة واحدة ، تولد أحدهــا عن الآخر ، واختلف عنه اختلافاً تاماً ؛ واذا سقط أحــد المعاني تعطّل السياق من دونه ، وتعذّر علينا الفهم . اما المقطع الذي اجتزأناه به من عبد الحميد ، فلا يشخص فيه إلا معنى واحد ، بجمل متعددة دون حصر ، تدور على ذاتها وتتكرّر ، بحيث نستطيع ان نسقط معظمها دون ان يتشوّه المعنى .

السَّيْر وَالرقص : فنسبة الأولى الىالثانية هي كنسبة المشي والسير إلى الرقص. كلام عبد الحميد ، ليس له هدف يصلُ إليه مباشرة ، فهو لا يجري على خط مستقيم ،

جملته تُقبل وتدْبر ، وتعيدُ الاشارات والحركات ذاتها ، لانها ليست وسيلة للمعنى وانما وسيلة للإيقاع . فاللفظة في نثره هي كالخطوة في الرقص ؛ فكما ان الخطوة في الرقص لا تهدف للسير ، وانما لتجسيد النغم والخضوع للإيقاع ، كذلك ، فأنّ اللفظة في نثر عبد الحميد ، لم تكن تهدف للمعنى وانما إلى بث النغم الشبيه بالقافية ، حيناً ، والسجعة ، حيناً آخر .

اما اللفظة في عبارة ابن المقفع فهي شبيهة بالسيْر ، لأن هدفها الوصول إلى المعنى ؛ لذلك تعطل فيها الايقاع الخارجي والإقبال والإدبار والتحاذق في الإشارة والعبارة ؛ وما كان يعبر عنه ، قبلاً ، بمقطع غدا يعبر عنه بجملة لا تعدو الألفاظ القليلة . لقد بقيت الألفاظ التي تحمل معنى وسقطت الألفاظ التي تحمل إيقاعاً . لهذا كان اسلوب عبد الحميد يستحوذ على الحواسّ ويأخذ بالتبهرج والخلابة ، بينما اقتصر اسلوب ابن المقفع على التوضيح والتعقل والمباشرة ، يؤدي المعاني في حدودها وحسبُ ؛ ابن المقفع يعمل وعبد الحميد يلهو . الأول يسير ويعدو ، أحياناً ، والثاني يرقص ويطرب ويستعرض الألوان والأصباغ . ابن المقفع يلتصق بأديم الواقع ، ويعنى بالسّرد ، أما عبد الحميد ، فكان يتخذ الواقع منطلقاً للتعبير عن المهارات الشخصيّة والقدرة في مزاوجة الألفاظ والمعاني وعرضها في وجوه مختلفة متباينة .

السَّهْلُ المُمْتَنِـع : لهذا كان اسلوب ابن المقفع سهلاً ممتنعاً ، أي سهلاً صعباً ، لأن العبارة الشديدة الوضوح تبدو في ظاهرها يسيرةً ، لا عناء ولا كدّ في إدراكها ؛ إلا أن معجزة الوضوح في النثر تقتضي دُربة ، بحيث يوفّق الكاتب في الإحاطة بالمعنى إحاطة مباشرة ، يتردّد عليها ، ولا يراوده ولا يؤدّيه بُلغاً بُلغاً أو أقساطاً أقساطاً متمزقة متناثرة . الصعوبة هي في الاسقاط والانتخاب والتعوّض بلفظة واحدة عن ألفاظ عديدة ، وجملة مقتضبة عن جُمل مسهبة لا حدّ لها . مثال ذلك قوله :

« وَجعَلا متاعهما فيه . وَمكرا الحيلة في ذلك ؛ وجعلا يَتَراوَحان في حمله » .

وقد يتوهم القارىء ان لفظة « متاع » هي اللفظة الأولى التي خطرت للكاتب فتداولها بيسر وسهولة . والواقع ، أنه كان يستطيع ان يتوسّل بألفاظ أُخرى من دونها ، كلفظة « بضاعة ، أو حوائجُ أو مؤن » وهي جميعاً تؤدّي المعنى دون تعثر او نقص . إلا أن ابن المقفع كان له شأن آخر مع الألفاظ ، لا يتقعّر فيها ولا يتبذّل ،

لا يتناول الوحشيّة الغريبة ولا السفلة السوقية ، وإنما يتخذ الألفاظ الفصيحة دون غرابة ، وإسفاف . لذلك اعتمد لفظة « متاع » وهي الأفصح والأقوى .

الإيقاع والنغم : ولئن خلا اسلوب ابن المقفع من الايقاع ، فهو لا يخلو من النغم الصامت الذي يتولد من تآلف حروف اللفظة مع ذاتها ، ومع ما قبلها وما يليها ؛ فالنغم في نثره خفيٌ ، حيٌ ، لا نسمعه بشكل واضح ، وإنما يشعر به شعوراً غامضاً في قراءتنا . وقد يتوهم بعض الدارسين . ان الجملة الإيقاعيّة أبلغ وأعسر من الجملة التي لا إيقاع فيها . ويرون ان في نثر عبد الحميد فضيلة ليست في نثر ابن المقفع الإيقاع الضمني المتآلف في روح الحروف والألفاظ . إلا أن التناغم والتألف في العبارة المرسلة ينطوي على تقصٍّ ودربة وحدس لا قبل للنغم الايقاعي بهما . فعبد الحميد كان يُعنى بنهاية الجملة وفي موازنة العبارة ، بحيث يتولد من ذلك نغم آلي موزون بصيغة العبارة والألفاظ . اما ابن المقفّع ، فكان يُعنى بالحرف في اللفظة . واللفظة في الجملة والجملة في المقطع ، بحيث تتآلف ، جميعها ، في الإداء وتبعث في خلد القارىء شعوراً بأن اللفظة تجسّد المعنى وتبعث فيه روحاً .

تكثيف اللفظة: وقد كان من شدّة عناية ابن المقفّع باللفظ وتعنّته به ، أن جعل يحشده حشداً حتى ان الجملة الواحدة تتسع لاكثر من معنى واحد ، فيكون ، مثلاً ، في الفعل معنى والمفعول به معنى آخر ، يكمل المعنى الأول ويوضحه ويعمّقه ، دون ان يكرّره ، على غرار عبد الحميد . مثال ذلك الجملة التي اجتزأنا بها سابقاً : « مكرَ الحيلة في ذلك » ، حيث جمع معنَيَي المكر والحيلة وجعلهما يتعانقان ، دون اضطراب أو تقعّر . وقد يتوسل أحياناً بالصيغ الفعليّة التي تشتمل بطبيعتها الخاصّة على حروف معنوية ، كالالف التي تدل على المشاركة والاخذ والرّد والتاء التي تدلّ على العمل الذاتي ، كما في قوله : « وجعلا يتراوحان في حمله » ؛ وقد جاء فعل تراوح فعلاً إيجازياً سهلاً ، ممتنعاً ، فبدلاً من أن يقول أن الرّجلين كان أحدهما يحمل العدل ثم يضعه فيحمله رفيقه لاراحة كلٍّ منهما ، أدرك فعلاً يدلّ على الرّاحة الذاتيّة والتبادل ، دون أن يفصح عن ذلك بألفاظ متعدّدة . ولعلّ ذلك هو الايجاز الذي اشار اليه ابن المقفع في تحديده للبلاغة .

نموذج من القصص الخرافي في كليلة ودمنة لابن المقفّع

الحمامة والثّعلب ومالك الحزين

زعموا أنّ حمامة كانت تفرخ في رأس نخلة طويلة ، ذاهبة في السماء . فكانت الحمامة تشرع في نقل العش إلى رأس تلك النخلة ، فلا يمكنها ما تنقل من القش . وتجعله تحت البيض ؛ إلاّ بعد شدّة وتعب ومشقّة ، لطول النخلة ، وسحقها.[2] وكانت ، اذا فرغت من النّقل ، باضت ، ثمّ حضنت[3] بيضها ؛ فإذا انقاض[4] ، وأدرك[5] فراخها ، جاءها ثعلب قد تعهّد[6] ذلك منها . لوقت قد علمه ، ريثما[7] ينهض فراخها ، فوقف بأصل النّخلة ، فصاح بها ، وتوعّدها[8] أن يرقى إليها ، أو تلقي إليه فراخها ، فتلقيها إليه . فبينما هي ، ذات يوم ، وقد أدرك لها فرخان ، إذ أقبل مالك الحزين ، فوقع[9]

---

١ – مالك الحزين ، ويقال له : البلشون ، طائر من طيور الماء ، زعموا أنه دعي بذلك لأنه لا يزال يقعد بقرب المياه ومواضع نبعها من الانهار ، فاذا نشفت يحزن على ذهابها ويبقى حزيناً ، كئيباً ، وربما ترك الشرب حتى يموت عطشاً ، خوفاً من زيادة نقصها إذا شرب منها .

٢ – السحق : العلو .

٣ – حضنت بيضها : ضمته تحت جناحيها ، ورخمت عليه للتفريخ . استعمل الماضي في « باضت وحضنت » للمضارع تبيض وتحضن ، وهو استعمال بليغ .

٤ – انقاض البيض : انكسر وخرجت منه الافراخ .

٥ – ادرك : بلغ .

٦ – تعهد : تفقد وعرف .

٧ – ريثما : الى ان .

٨ – توعدها : تهددها .

٩ – وقع الطائر : سقط ونزل .

على النَّخلةِ ؛ فلمَّا رأى الحمامة كئيبةً حزينةً ، شديدةَ الهَمِّ ، قال لها : يا حمامةُ ! ما لي أراكِ كاسفةَ البال[1] ، سيِّئةَ الحالِ ؟ فقالَت له : يا مالكُ الحزينُ : إنَّ ثعلباً دُهيتُ[2] به ، كلَّما كانَ لي فرخانِ ؛ جاءَني يتهدَّدُني ، ويَصيحُ في أصلِ النَّخلة ، فأفرَقُ[3] منه ، فأطرَحُ إليه فرخَيَّ ! قال مالكٌ الحزينُ : إذا أتاكِ ليفعلَ ما تقولين ، فقُولي له : لا ألقي إليكَ فرخَيَّ ! فارقَ إليَّ ، وغرِّرْ[4] بنفسكَ ؛ فإذا فعلتَ ذلك ، وأكلتَ فرخَيَّ ، طِرتُ عنكَ ، ونجَوتُ بنفسي . فلمَّا علَّمَها مالكٌ الحزينُ هذه الحيلةَ ، طارَ ، فوقَع على شاطىء نَهرٍ . وأقبلَ الثَّعلبُ ، في الوَقتِ الَّذي عرَفَ . فوقفَ تحتَ النَّخلةِ ، ثمَّ صاحَ ، كما كانَ يفعَلُ ؛ فأجابَته الحمامةُ بما علَّمها مالكٌ الحزينُ ؛ فقال لها · أخبريني مَن علَّمَكِ هذا؟ قالَت : علَّمني مالكٌ الحزينُ . فتوَجَّهَ الثَّعلبُ ، حتَّى أتى مالكاً الحزينَ ، على شاطىءِ النَّهرِ ، فوَجدَه واقفاً ؛ فقال له الثَّعلبُ : يا مالكٌ الحزينُ ، إذا أتَتكَ الرِّيحُ عن يَمينكَ فأينَ تجعَلُ رأسكَ ؟ قال : عن شِمالي . قال : فإذا أتَتكَ عن شِمالكَ أينَ تجعَلُ رأسَك ؟ قال : عن يَميني ، أو خَلفي . قال : فإذا أتَتكَ من كلِّ مكانٍ وكلِّ ناحية ، أينَ تجعلُه ؟ قال : أجعلُه تحتَ جناحَيَّ . قال : وكيفَ تستطيعُ أن تجعلَه تحتَ جناحيكَ ؟ ما أُراه[5] يتَهيأُ لكَ[6] . قال ! بلى ! قال : فأرِني كيفَ تصنَعُ ؟ فلعَمري ، يا معشَرَ الطَّيرِ ، فقد فضَّلَكمُ اللهُ علينا ! إنَّكنَّ تدرينَ ، في ساعة واحدة ، مثلَ ما ندري في سنةٍ ، وتبلُغنَ ما لا نبلُغُ ، وتُدخلنَ رؤوسَكنَّ تحتَ أجنحتِكنَّ منَ البَردِ والرِّيحِ ، فهَنيئاً لكنَّ ! فأرِني كيفَ تصنَعُ ؟ فأدخلَ الطائرُ رأسَه تحتَ جناحَيه ، فوثَبَ عليه

---

١ – كاسفة البال : متغيرة ، عابسة .
٢ – دهيت : بليت وأصبت منه بشر .
٣ – أفرق : مضارع فرق منه : خاف .
٤ – غرر : امر من غرر بنفسه . عرضها للهلكة .
٥ – اراه : ظنه .
٦ – يتهيأ لك : مضارع تهيأ له الامر : امكنه .

الثّعلبُ ، مَكانَه[1] ، فأخذَه ، فهمزَه[2] همزةً دقّ[3] عنُقَه ؛ ثم قال : يا عدوَّ نفسه ! ترى الرّأيَ للحمامة ، وتُعلِّمُها الحيلةَ لنَفسِها ، وتَعجزُ عن ذلك لنفسِك حتّى يتَمكّنَ منك عدوُّكَ ؟ ثمَّ قتلَهُ وأكلَه .

إيجاز المضمون : تلا الفيلسوف بَيْدَبا هذا المثل للملك دَبْشَليم ، تدليلاً على المرء الّذي يُحْسِن النّصح لسواه ولا يُحْسِنه لنفسه ، فيتغرَّر ويقع في الخسارة الفادحة أو يُوفي منه إلى الهلاك . وآية المثل أن حمامة كانت تخاف ثعلباً ، يتهدّها بالتّسلُّق اليها في أعلى الشّجرة ، فتُلْقي له فراخها في كل عام وتُلْفي نفسها ثكلى من دونهم. وقد نصحها مالك الحزين بأن تدع الثعلب يتسلّق اليها اذ هو عاجز عن ذلك ، كما أنها قادرة أن تطير عنه وتنجو بنفسها . فلمّا قدم الثعلب في حينه ، وطلب منها أن تُلْقي له بفراخها ، نقلت له الكلام الّذي لقّنها إيّاه ذلك الطّير ،فأُسقط في يدي الثّعلب وعرف أنّها لم تدرك ذلك بنفسها ، بل أن ثمّة من أفتاها به ولقّنها إياه . وعرف أنه مالك الحزين فنقم عليه وقرّر أن يثأر منه . واذ لقيه على شاطىء النهر ، ساءله عن احتمائه من الرّيح ، عندما تأتيه يميناً وشمالاً ومن كلّ جهة . فأخبره أنه يخبّىء رأسه تحت جناحه الأيسر أو الأيمن أو تحت جناحيْه ، جميعاً، فطلب منه أن يمثّل ذلك أمامه ، ففعل فانقضّ عليه وغمز عُنقه .

الفن الّذي تنتمي إليه القطعة : القصص الاسطوري : تنتمي هذه القطعة إلى القصص الأُسطوري ، وهو فنّ يقوم على مقوّمات القصّة ، لكنّه يمتاز عنها بما يلي :

أ — أنه يتلو أحداثاً لم تقعْ وغير ممكنة الوقوع ، إلا أنّه ينْتَظِمُها بما يُوهم بواقعيتّها وإمكان حدوثها .

---

١ – مكانه : اي في مكانه .
١ – همزة : ضغط وعضه .
٣ – دق عنقه : كسره .

ب — أنه يتوسل البهائم كتقيّة له في التعبير عن طبائع النّاس وغرائزهم وأخلاقهم.

ج — أنه يتعمّد الإيجاز في السّرد والتكثيف ليُفْضي إلى حكمة عامة أو موعظة أو نصيحة تُوضح جانباً من طبائع النّاس وعلائقهم ، بعضاً ببعض ، وسبل النجاح والفشل والخير والشّر .

د — إنها ذات نزعة اصلاحيّة تُظْهر المآل السيء الّذي يَنْتهي إليه كُلُّ من يخطيء في تصرُّفه، وان كانت تضلُّ، أحياناً ، السبيل وتنْحى منحاً واقعيّاً ، إذ تدع بعض أصحاب المكر والحيلة ينتصرون على أصحاب الطويّة الحسنة والوداعة .

تحليل المضمون : هدف الكاتب من وضع هذه القصّة الى غاية تعليميّة ، إرشادية ستتّضح لنا من خلال دراستنا للاحداث والأشخاص، إذ ان المعاني لم ترد فيها باسلوب تجريديٍ مستقلٍ، بل ملتحمة بتصرُّف الاشخاص وما تواقعوا معه من أحداث .

أ — الاشخاص :

أولا — الحمامة : إن الحمامة القائمة في هذه القصّة منقولة عن الحمامة القائمة في الطّبيعة ، استدلّ الكاتب على طبائعها وغرائزها واتّخذ منها نموذجاً لنوع من التصرُّف يوافق طبائع بعض من يُشبهها من النّاس . وفي وعي واضع هذه القصّة أو لاوعيه أن ثمة تشابهاً بين أخلاق البشر وتصرُّفاتهم وطبائع البهائم وغرائزهم . وقد اتّخذ من الإنسان واقع حياته وألّف بينه وبين واقع البهائم بحيث نستشفُّ من خلال تصرُّفات البهائم الموافقة لطبيعتها مواقف إنسانيّة مماثلة لها . فالحمامة تتصرّف وفقاً لغريزتها التي أمعن الكاتب فيها درساً ، فأدرك أنها مسيّرة بغريزة التّناسُل تُعدُّ عشّها في حينه وأنها تخاف على فراخها وتحميها فتتكبّد أعظم « الشدّة والتّعب والمشقّة » لتَنْقُل عشّها إلى رأس نخلة باسقة . وهكذا ، فإنّ الكاتب لا يصرّح في التعبير عن حذرها وخوفها ، بل يدعها تتصرّف بما يُوحي به . فهي إذ نقَلَتْ العُشّ إلى نخلة عالية ، وإلى رأسها ، إنّما أوعزت بذلك إلى صاحب الفطنة ، أنّها تنأى بصغارها ولا

تدعها في مُتناول من يضمْر لها أذى أو من يطمع بها . وهي ، كذلك ، تبيض وتحضن بيضها ، وفقاً لما هو مأثور في سائر بني جنسها .

إلى هنا نقع على أحداث واقعيَّة ، طبيعيّة ، لا تختصُّ بها الحمامة عما دونها من سائر الحمائم . إلا أن الكاتب يُولج الثّعلب في سياق الأحاديث ، فتتَجهّم وتتعقّد ، وتطالعنا من خلالها ملامح الفاجعة . ذلك أن حرصها الشديد وابتناءها لعشّها في أعلى أعلى الشّجرة لم يَجْدها في الاحتراز من الأشرار ، بل ان الثعلب كان يستولي عليها بالرعب ، فتلقي له فراخها ، واجفة ، مضطربة ، لتنجو بنفسها منه .

فإلى مَ يُشير تصرّف تلك الحمامة ؟

١ ــ أنَّ الحذَر والحيطة قد لا يُجديان في دفع الضّرر والوقوع كفريسة بين أيدي أصحاب الأطماع والمتفرّغين للغدر والوقيعة .

٢ ــ أن العاطفة ، وهي هنا عاطفة الأمومة قد لا تؤدي إلى السّلامة ، إذا لم تستنر بنور العقل الّذي يُهدي إلى حسن التدبير والنّجاة . ومثل ذلك الغريزة ، فهي تَدْفع المرء إلى التّصرّف بما يُبْقي على النّسْل وقوام الحَياة ، لكنها لا تجدي في التخلّص من أنشوطة الأحداث الطارئة الّتي تؤدي بمن تطاله إلى الخسارة الفادحة .
فهذه الحمامة ترمز إلى الغريزة المُطْلقة ، غريزة الأمومة وحفظ النّسل وغريزة حُبِّ البقاء ، إذ أنها كانت تؤثر حياتها على حياة فراخها ولا تحسن الإفادة من معطيات الواقع ، لتتكيّف بالنسبة إليه وتفيد منه في درء الخطر المحدق بها.

٣ ــ إن الحياة أعطيت نواميس ثابتة ، أبديّة ، لا تتغيّر ، إذا تفطن لها الأحياء وساروا وفقاً لمنطقها أنقذتهم من الآفات . فهي قد أوجدت الحمامة ضعيفة واهية والثعلب ماكراً ، ومفترساً . إلا أنها منحتها ، ما يعوّض عن ضعفها بالنسبة إلى قوّة الثعلب ، فجعلتها قادرة على الطيران ، لتطير عنه، كما انها جعلتها قادرة على أن تحط في أعلى الأشجار ، فيما جعلته يدب على قدميه ويديه ولا يقوى

على التسلّق، ممّا أعدم قوّته وأزال مفعولها، وبدت الحمامة وكأن الطبيعة قد جهّزتها بما ينقذ حياتها ، إذا أحسنت التصرّف به والإفادة منه .

إلا أن الحمامة بدت حمقاء ، عمياء البصيرة ، واهية العقل ، لم تفطن إلى حكمة الطّبيعة ولم تفد من نواميسها ، ممّا أورثها الثكل والفجيعة .

٤ ــ ليست الطبيعة والقدر هما اللّذان يُنزلان الخطوب الفاجعة على الأحياء ، بل إن الأحياء أنفسهم هم الّذين يجرّون الويل إلى نفوسهم من طيشهم وخوفهم وتروّعهم وافتقادهم لهداية العقل .

٥ ــ إن القيمة النهائيّة للأحياء ، هي قيمة فكريّة ، تنظر في مُعطيات الواقع وتدع تصرّفها كنتيجة لها ، فإذا اختلّ ذلك ، توالت الأحداث المفجعة .

٦ ــ إن تلك الحمامة، في سذاجتها وغبائها ، لا تزال تهرف بكلّ ما تعرف ، ولا تحترس من الكلام ، ممّا ساق الأذيّة إلى من أحسن إليها ، إذ أفشت سرّه وباحت باسمه . فالعقل ينبغي أن يكون ، أيضاً ، ضابطاً للسّان ، يسيّره وفقاً لمُعطيات الواقع وطبائع النّاس ومطامعهم .

ثانياً ــ مالك الحزين : وهو يرمز كالحمامة إلى فئة من النّاس ، ممّن يُسدون الخير للاخرين ولا يعرفون خير أنفسهم . وهو يبدو أكثر ذكاءً من الحمامة ، يفطن إلى واقع الأشياء ومعطياتها وينفذ منه إلى النّجاة . لقد أدرك أن الثّعلب يعجز عن التسلّق وان الحمامة قادرة على أن تتوسّل جناحيها لتطير عنه ، أي أنه أدرك بعض نواميس الطبيعة وحكمتها . إلا ان معرفة ناقصة ، مشوّهة ، فهو، على ذكائه، يُفسد عقله الغرور ويفقده فضيلته . فقد ألمّ به الثّعلب ، وامتدحه وعظم من أمره وتضاءل من دونه ، حتى نفخ الغرور أوداجه ، وجعل يفخر بما ميّزته به الطبيعة على سائر الطيّر والبهائم . فالطبيعة قد منحته الجناح ليحلّق حيث لا تقوى قدما الثّعلب على الوصول . وقد أعجب بذاته وصدّق قول الثّعلب أنه متفوّق ، يدري بساعته ما

لا ليس يدريه في سنة،فوضع رأسه تحت جناحيه وأطفأ عينيه أمام عدوّه المتربّص ، فانقض عليه وأهلكه . ومؤدّى ذلك كلّه ما يلي :

١ – ان الغريزة لا تتكامل ولا تصلُح إلا بهدي العقل ونوره .

٢ – ان العقل لا يُبْصر الحقيقة والصّواب إلا إذا كان صاحبه حذراً ، يأنف من الغرور الّذي يُعْدم العقل ويُفْقده فضيلة الرّؤية الصّائبة .

٣ – أن المرء الذّكي يميّز بين العدو والصديق ، يُحاذر الأوّل ، ويتفطّن إلى غايته ومراميه وما يُضْمِره له ، فلا يصدّق ما يظهره له من مودّة كاذبة عمّا يُضْمره من حقد شديد .

٤ – ان الخيلاء والعُنجهيّة يُفْقدان صاحبهما بصيرته ويؤدّيان به إلى الهلاك . فالغرور هو آفة العقل .

ثالثاً – الثّعلب : إذا كانت الحمامة قد مثّلت الغريزة المطلقة وهزال العقل وضعف التّدبير ، ومالك الحزين العقل العارف معرفة جزئيّة ، المتحوّل إلى الجهل والحمق بالاغترار والعنجهيّة ، فإن الثّعلب يمثّل الغدر أي العقل ، عندما يضع نفسه في خدمة الشّرّ عندما يَستخدم العقل ، ليضاعف من قدرته على الأذى . فالثّعلب يعمل ، هنا ، ولا دأب له إلا السّعي وراء الغدر ، يَكْسب رزقه من لحوم الآخرين يغتذي من دمائهم وأشلائهم ، لا تعروه رحمة أو شفقة ولا يتعطّف لشكل أو بؤس. إنه رمز الأنانيّة الغادرة التي تستحلُّ كل حرام لتحقيق مأربه .

والثعلب في ذكائه ، يفيد من غباء الآخرين ورذائلهم ويحوّلها إلى خير له ، وفقاً لطبيعته الأنانيّة الماكرة . لقد ألمّ بالحمامة وراودها عن فراخها ونال مأربه ، بعد أن أفاد من خوفها وغبائها وضعف حيلتها . وكأن الكاتب يوعز بذلك إلى أن ضعيفي الحيلة والتّدبير في الوجود هم ضحايا ذوي الحيلة والمكر .

ومن جانب آخر ، وقف له عدوٌّ طارىء ، فأفسد عليه خطّته ومصلحته ، فلم

يستسلم ولم يتولّ ، بل أنه أقام على غايته ومطمعه وتدّبر حيلة أخرى ، أمدته بها معرفته لطبائع الآخرين وموضع الضّعف فيهم . لقد أدرك أن مالكاً الحزين يتفوّق فطنة على الحمامة ، إلا أن له موطن ضعف ، يحوّل فضيلته إلى رذيلة ، وهو الغرور وأخذه للاشياء بظاهرها المخادع . فاستغلّ تلك النزعة فيه ، وتلقّفه وأودى به . وغاية الكاتب في ذلك قد تنمّ عن الأمور التالية :

١ ـ أنّ **العقل** ليس فضيلة إذا استخدمه صاحبه في سبيل الشّر .

٢ ـ أن أصحاب **المكر والحيلة** هم الناجحون في الواقع ، يحيون من فضل ما ينزلونه بالآخرين من خطوب وخسائر .

خلاصة حول حكمة النّص : لقد حاول الكاتب أن يعلّم الانسان، من خلال الحيوان ، الحكمة الواقعيّة الّتي تدع المرء ينجو من الهلاك ويكسب المكاسب ، دون نظر في قيود الخير والشّر والحلال والحرام . وبخلاف ما عليه مذهب أرسطو ، فإن الكاتب يوقع الأحداث بما يدع صاحب الحيلة ينجح ويفوز فيما يفشل وينكب أصحاب الخير . فالحمامة في وداعتها ورقّتها وخوفها أصيبت بالثّكل ومالك الحزين لقي مصرعه من الخير الّذي أسداه لسواه ، ولم يحظ ويفز إلا الثعلب وهو الأشدّ لؤماً والأكثر غدراً . ولو نحا الكاتب منحى مثالياً ، كان أحرى به أن يوقع الأحداث بما يدع أصحاب الخير يفوزون وأصحاب الشّر ينيدحرون . فالنّزعة الطّاغية على حكمة هذه الأقصوصة هي الحكمة العملية الّتي لا توقظ الضّمير ولا تغذي إنسانيّة الانسان بل تؤمن له مصلحته كيفما تيسّرت، حتّى لو كان ذلك على حساب الآخرين وهلاكهم .

ب ـ **الأحداث** : تتّصف أحداث هذه القصّة الأسطورية بالنّزعة التّصاعدية والنموّ اذ ان الحادثة الّلاحقة تدفع بالأزمة إلى عقدتها ، وهي طمع الثّعلب وثكل الحمامة ، ثم إلى حلّها ونهايتها إذ يغدر الثّعلب بمالك الحزين . وهي ، أيضاً ، حسنة التوقيع ، إذ ترد في اللحظة المؤاتية . فالكاتب لم يدع مالكاً

الحزين يلتقي الحمامة إلا بعد أن حلّت بها الفاجعة، وذلك كَيْ يُنقذها منها، ولم يُوقّع لقاءه لمالك الحزين ، إلا بعد اسدائه النّصيحة وتواقعه مع الثّعلب في قضيّة الثأر .

والكاتب يتوسّل الحادثة الصامتة، المُوحية ، بدلاً من الأفكار، للتدليل على المواقف والأحوال النفسيّة . فبدلاً من أن يُعبّر عَنْ ذلك ويصرّح به طواه طيّ الحادثة بقوله :

– إذا شرعت في نقل القشّ إلى رأس تلك النّخلة ، لا يمكنها ذلك إلا بعد شدّة وتعب ومشقّة ، لطول النّخلة وسحقها .

فهذه الحادثة لا تقتصر دلالتها على ذاتها ، بل إنّها ذات دلالة مضمرة .

إلا أنّ معظم الأحداث الأُخرى تقف عند دلالتها ولا تستبطن رمزاً لحركة نفسيّة . مثال ذلك قوله :

– فإذا فرَغتْ من النّقل ، باضت ، ثم حضنت بيضها ، فإذا انقاض وأدرك فراخها جاءها ثعلب .

وهذه الحادثة تمثّل على الأحداث الأُخرى في اقتصارها على معناها الخاص بها وعلى الحركة والتصرّف الفعلي الّذي يظهر وجهاً من وجوه القصّة في سياقها الظّاهر .

ج – **الحوار** : ألمّ به الكاتب في نهاية القصّة ، وكان قد اعتاض عنه بالسّرد في مطلعها بمثل قوله :

– « جاءها ثعلب ، قد تعهّد ذلك منها بوقت قد علمه ، ريثما ينهض فراخها . فوقف بأصل النّخلة ، فصاح بها ، وتوعّدها أن يرقى إليها أو تلقي إليه فراخها . »

فهذا المقطع ينطوي على سرد كان يمكن أن يحلُّ الحوار محلَّه . إلا أن الكاتب آثر فيه السَّرد اقتضاباً .

ونقع على الحوار فيما عدا ذلك بين مالك الحزين والحمامة ، اذ قال لها :

ــ ما لي أراك كاسفة البال ، سيئة الحال ؟

فقالت له :

ــ يا مالك الحزين ، إن ثعلباً دُهيت به ، كلّما كان لي فرخان ، جاء يتهدَّدني. .

فقال لها :

ــ إذا أتاك ليفعل تقولين له . . .

وهناك حوار مخادع ينمُّ عن نفسيَّة الثَّعلب وحذقه لأساليب الدَّهاء والوقيعة، إذ أغدق على مالك الحزين كل مدح، عاد وانتزعه منه انتزاعاً فاجعاً عندما انقضَّ عليه .

طبائع الأُسلوب :

أولا ــ اللَّفظة المفردة : وقد بدت الفاظه ، خلال هذا المقطع ، كما بدت في سائر كتبُه ، ألفاظاً مقنَّنة ، تحمل كلٌ منها معنى خاصاً بها ، لا تستعيره من سواها ولا تنزل به الضَّيم على لفظة أخرى . مثال ذلك قوله : « لطول النَّخلة وسُحقُها » . وقد يخيَّل للقارىء أن في هذه الألفاظ ترادفاً وتكراراً ، إلا أن لفظة « سحق » وان ارتبطت في معناها بلفظة « طول » ، فهي تتميَّز من دونها بتمثيل المعنى والغلوِّ به لغاية اداثيَّة فنيَّة خالقة . فالسحق لفظ محمول ، لا يدلُّ على العلوِّ بل على البعد ، وقد حمله على هذا المعنى ، مازجاً الصورة النفسيَّة بالصورة الحسيَّة وخالعاً عليها قليلاً أو كثيراً من الظِّلال التي تقوِّي المعنى ، دون أن تُغنوى به او باللفظ من دونه .

ومن هذه الالفاظ قوله : « فتعَهَّد ذلك منها » ، وقد توسَّل بفعل « تعهَّد » عن فعل عهد؛ ففي هذه اللفظة نوع من البلاغة المُضمرة الصامتة المتولِّدة من الاحساس

العميق بروح الالفاظ والمعاني ، بخلاف الفاظ عبد الحميد التي كانت تميل إلى الصخب والضوضاء . فوزن تفعّل ، كما عهدناه في هذه الجملة ، يجمع المعنى ويأسره ويحيط به إحاطة تامة في لفظة مُبدعة ، بدلا من ان يوزعه في الفاظ متعددة لا تُقْسط في أدائه ، حتى يَظهر عجز اللفظ عن تجسيد المعنى . ولعلّ حرف التّاء يدلّ على ما جرى في نفس الثّعلب دون أن يُشير الكاتب الى ذلك صراحة ، كما ان فعل « تعهّد » هو أفضل من فعل « اعتاد » مثلا ، لأنه يدل على المثابرة والاختبــار وتجربة الأمر والضُّلوع به . وهــذه البلاغة الايجازية المضمرة تمثل لنا السبب الذي جعــل ابن المقفع يقول ان السهل ممتنع ؛ فهو يقتضيه دُربة وتروُّضاً وأخذاً بروح اللفظ وتحديداً للمعنى ، حتى يأسره بأقلّ ما يمكن من الحروف. فابن المقفع يضنُّ بالالفاظ ، ويتقتّر بها تقتّراً ، ويعز عليه أن يُنفق قدراً عظيماً منها للمعنى الواحد .

وابن المقفّع يسعى إلى اللفظة الفصيحة التي لا يصلح سواها في مكانها إذ أنها وضعت له وخصّت به ، لا تعبّر لفظة مفردة ، دونها ، عنه ، ولا معنى لتلك اللفظة من دونه . مثال قوله : « ثم حضنت البيض ، فإذا انقاض» ففعلا « حضن وانقاض » وضعا أصلاً لمثل هذا المعنى ، ولا قبل لنا بلفظة مفردة دونهما للتدليل على المعنى ، بل يقتضينا ذلك ألفاظاً متعددة كأنّها شرح ووصف له .'

وربما تعمّد اللفظة المنطوية على صورة ومجاز خفر ، قريب ، كقوله : «ريثما تنهض فراخها» ، وقد خلع على فعل نهض معنى النُّموّ والبلوغ ، إذ أنها تشترك جميعاً برابط الارتفاع والسمو . ويؤثر ، كذلك ، اللفظة غير المتبذلة ، دون تقعُّر أو تصنُّع . مثال ذلك قوله : « وتوعّدها أن يرقى إليها » إذ توسّل لفظة « يرقى بدلا من « يصعد » أو ما إليها لأنها ليست مُتداوَلة ، مبذولة للعوام . أو قوله : « فأفرق منه » إذ أحل فعل « أفرق » محل فعل « أجزع » .

ويعمد الى اللفظة الموحية القابطة ، الموجزة ، كما في قوله : « إنّ ثعلب دهيتُ به » ففعل « دُهيتُ » يوجز المعنى ويوحي به ويعمّقه .

العبـــارة :

١ ـ **الموازنة بين اللفظ والمعنى** : يُوازن ابن المقفّع بين اللفظ والمعنى ولا يُسرف في أحدهما على الآخر . وهو ينتخب للمعنى الواحد لفظه الأقل ، لكنه يؤلف بين الجزئيّات ويحشدها ، فتستطيل عبارتُه ، دون أن تتهالك وتعيا . مثال قوله :

ـ « وكانت إذا فرغت من النّقل ، باضت ، ثم حضنت بيضهـا ، فإذا أنقاض وأدرك فراخها ، جاءها ثعلب قد تعهّد ذلك منها ، لوقت قد علمه ، ريثما ينهض فراخها ، فوقف بأصل النخلة ، فصاح بها وتوعّدها أن يرقى إليها ، أو تُلقي اليه فراخها ، فتلقيها إليه » .

فهذا المقطع يمثل جملة واحدة ، متوالدة ، بعضاً من بعض بجمل محزوءة ، تعبّر كلٌ منها عن حادثة جديدة ، وفقاً للسياق التالي :

ـ فرغت من النّقل (١) باضت (٢) ثم حضنت بيضها (٣) فإذا انقاض (٤) وأدرك فراخها (٥) جاءها ثعلب (٦) فوقف بأصل النخلة (٧) فصاح بها (٨) توعّدها أن يرقى إليها (٩) فتُلقيها إليه (١٠) .

وهكذا يظهر لنا أن طبيعة عبارته مستمدّة من طبيعة الفن الأدبي الذي تنتمي اليه المقطوعة ، وهو نوع سردي ، تتعاظم فيه الأحداث ، وان عبارته انساقت وتسيّرت بسياق الأحداث ، تقتفي أثرها ، وتعرضها بشكلها العاري ، دون انصراف أو استطراد إلى الوصف . فعبارته هي عبارة الاقتضاب السردي ، إذ يخصُ كل حادثة بمثل الاشارة واللّمح ، وينصرف الى سواها .

٢ ـ **بعض التكرار والتّرادف** : لا يُسرف ابن المقفّع بالتّرادف كغاية بذاته ، بل يلمُ بنُبذ منه في مواضع لتقوية المعنى ومضاعفة الايحاء به ، كقوله :

ـ لا يمكنها ما تنقل من القشّ وتجعله تحت البيض ، **إلاّ بعد شدّةٍ وتعب ومشقة لطول النخلة وسحقها** .

— فلما رأى الحمامة **كئيبة، حزينة ، شديدة الهمّ** .

— قال لها : ما لي أراك **كاسفة البال ، سيئة الحال** ؟

وبيّن ان الترادف والتكرار وردا ، هنا ، لإظهار شدة ما كانت تُقاسيه الحمامة من هم وحزن .

٣ — **بعض التكرار اللفظي** : ويتردّد ابن المقفّع على بعض صيغ في التّعبير بألفاظ واحدة ، متأثراً بطبيعة السرد ، كقوله :

— **إذا** شرَعتَ في نقل القشّ — **فإذا** فرغت من النّقل — **فإذا** انقاض — **فإذا** فعلت ذلك — **إذا** أتتك الريح عن يمينــك — و**إذا** أتتك الريح عن يسارك — **فإذا** أتتك من كلّ مكان —

حروف الجرّ : ولابن المقفّع دربة خاصة في تداول حروف الجرّ ، وهي أدوات لا تسلسُ قيادَها الا لمن خبر مَخبرها ، وفطن الى قدرتها في تحويل المعنى وتدقيقه وضبط ابعاده وتعديله وتبديله . وقد كان ابن المقفّع يحسن أساليب التَعْدية بالحروف ، ولا يجري ، في ذلك ، على سياق مطروق ، فيعدّي الفعل بحرفه المباشر ، بل يفتق بحرف آخر ، يضاعف المعنى ويجلوه ويضبطه ، وفقاً لحدسه الُمبدع وتمكنه من روح اللغة والحروف . مثال ذلك قوله : « وقف بأصل الشجرة » وقد جاءت الباء لتدلّ على الظرفيّة ، محدّدة المعنى ، مُدقّقة به ؛ ولو توسّل من دونها بحرف الجرّ « إلى » لكان المعنى شائعاً والعبارة يسيرة ؛ أمّا البـاء فقد انطوت على قدرة في التشخيص ، بالرّغم من أن دلالتها الحرفيّة تستحيل إذ يتعذّر على الثعلب ان يقف بأصل الشجرة وقوفاً فعلياً . وهكذا فان التعوُّض عن « إلى » بالباء ، هو مظهر من مظاهر التكنية القائمة التي يعتمدها ابن المقفّع ليُضفي على عبارته ظلاً من ظلال البلاغة الخفرة المستورة ، وضرباً من النشوة الخفيّة الصامتة التي تختلف تمام الاختلاف عن تبهرج العبارة عند عبد الحميد .

ومن ذلك ، أيضاً ، قوله بما يدنو من العبارة السابقة : « جعل يصيـح في أصل النخلة» ؛ وقد حمل حرف الجر « في » الذي يدلُ على النفاذ والضمنيّة والحلول في

الدّاخل ، الى معنى الاقتراب والمجانبة ، حتى تأتي عبارته عبارةً ابداعيّة ، نفسيّة ، متحركة ، حية ، تتنفس فيها الحروف وتنبض ، بدلاً من أن تكون عبارة جامدة متحنطة ، تصدر عن الذاكرة والمعرفة من دون التوق والشعور . فتعدية الأفعال بحروفها المباشرة ، تجعل الحرف حرفاً قاموسياً ، ميتاً ، استغير استعارة ونُقِلَ نقلاً ، أما تعديتها بحروف مُبتكرة ، فتجعلها حيّة ، تفيض فيضاً ، وتنبض نبضاً وتنقلها من العقل إلى العَصَب دون أن تُدرك بها الوجدانية المسرفة التي شهدناه في النثر الأموي .

الحرف الفعلي : وفي هذا المقطع جملة أُخرى حمل فيها حرف الجرّ على معنى جديد ، ايجازاً للعبارة وبعثاً لها ، نراه في قوله : « طرتُ عنك » وقد جاءت « عن » حرفاً فعلياً ، إذا جاز التعبير ،أي أنه يجعل معنى الحرف يوازي معنى الفعل. فبدلاً من أن يقول الكاتب : « طرت وابتعدت عنك » ، شطر مباشرة إلى القول : « طرت عنك » ليُضفي على عبارته العمق والايجاز ويبثّ فيها ويشارك ، بدلا من أن يقرِّر تقريراً صرفاً .

الفاء في نثر ابن المقفع : وقد أدّى ميله للسرد القصصي الى الاكثـــار من استعمال « الفاء » . وهي ، غالباً ، حرف استئنافي يدلّ على أن المعنى اللاحق وليد المعنى السابق ، فضلاً عن ترابط الحوادث بوثاق نفسيّ وفكري وبلاغي واحد ، منذ بداية المقطوعة حتى نهايتها . نرى ذلك في مثل قوله : « فوقف بأصل النخلة ، فصاح بها ، فتلقيها اليه » فابن المقفّع يعمد الى هذا الحرف للتدرُّج ، دون أن أن يخرج من الرتابة التي يُضفيها على الجملة . فهو يهدف الى الايضاح والايجاز ويكاد لا يتوسّل بالفاء إلا ليعوِّض بها عن لفظة أو عن جملة ، ممّا لم نكن نشهده في نثر عبد الحميد . فعبارة ابن المقفّع أشدّ لحمة وتماسكاً من عبارة عبد الحميد ، كما أن النزوع من جملة الى أُخرى يعتمد حروف العطف والاستئناف والسبب ، بينما كانت عبارة عبد الحميد تتجاوز وتتقارب ولا تلتحم .

نموذج آخر : الأسد والثور

جرى حديث بين دبشليم الملك ، وبيدبا الفيلسوف ، عن المحبين الذين يفصل بينهما الكذوب المحتال،فضرب بيدبا للملك مثل الشيخ وبنيه الثلاثة . وآية القصة انه كان ، ثمة ، شيخ في بلدة دستاوند ، وكان له بنون كثيرو الانفاق والاسراف . وقد جعل ابوهم يلومهم ، ويقول لهم ان الانسان يطلب في الحياة ثلاثة أمور لا يمكنه ان يحققها الا بأربعة أشياء . فاتّعظ بنوه منــه ، وذهب اكبرهم الى أرض تدعى ارض ميُّون ، فوَحَلَ شتربة أحد ثَوْرَي عربته ، وخادعه الرجل الذي اوكله به ، واوهمه انه مات . اما الثور فقد نجا ، وانطلق في المراعي المجاورة ، حتى سمن ، وجعل يرسل خواره في تلك النواحي ، فسمعه أسد كان يملك تلك الناحية ، وتهيب خواره ، فلزم بيته ، خوفاً منه . وكان لدى الملك ابنا آوى ، يقال لاحدهما كليلة وللآخر دمنة ، وكلاهما ذو أدب ودهاء . اما دمنة فقد جعل يسائل اخاه عن سبب احتباس الملك ، فاجابه كليلة ، انا لست ممن يؤخذ كلامه عند الملوك ، وتمثل له على من يتدخل بما لا يعنيه بمثل القرد الذي شاهد عمــل النجّار ، فحاول ان يقلده ، بادخال الوتد في الخشبة ، فتدلى ذنبه في الشقّ ، وانتزع الوتد ، فكاد يغشى عليه من الالم . وما ان أوفى اليه النجّار وألفاه في تلك الحالة ، حتى ضربه وبرّح به .

وما عتم أن أتى دمنة بالثور الى الملك ، فأحبه الملك من دون دمنة ، فقصد الى الايقاع بينهما . اما شتربة فقد كان يخشى ان يغدر به الاسد ، لكثرة ما يعرف من سوء اخلاقه . وقال لاخيه « اعلم انه لو لم يرد بي إلا الخير ، ثم أراد صحبه ، بمكرهم وفجورهم ، ان يوقعوا بي لقَدروا على ذلك » . وضرب له مثل الذئب والغراب وابن آوى والجمل . وآية القصة ، ان جملاً تخلّف في اجمة

فلقيه الأسد وأمّنه على دمه . الا أن الاسد ما عتّم ان عاد الى عرينه جريحاً ، بعد ان اصابه الفيل . فجاع هؤلاء ، لأنهم لم يكونوا يأكلون ، الا من فضلات ذلك الاسد . وعندما اشتدّ عليهم الجوع والهزال ، أوهموا الاسد بانهم ذهبوا للصيد وعقدوا أمرهم على الايقاع بالجمل . فدخلوا على الملك ليُقنعوه بذلك فرفض لانه كان قد امنه ، لكنهم ألحّوا عليه وغرّروا به ، فقبل وتواقع معهم على حيلة للغدر به . فاجتمعوا بالجمل في حضرة الملك وجعل كل منهم يفدّيه ، ويقدم بنفسه ، ضحية ، والآخرون يسفّهون رأيه . ولما شهد الجمل حرصهم على عذر كل من يتقدم بنفسه ، تقدم هو بدوره قائلاً « أنا فيَّ للملك شبع وريٌّ . ولحمي طيّب ومريء ، وبطني نظيف ، فليأكلني الملك ويُطعم اصحابه وخدمه ، فقد رضيت بذلك ، وطابت به نفسي . عندئذٍ قال له الذئب وابن آوى والغراب : « لقد صدق الجمل وكرم وقال ما عرفٌ » . ثم إنهم وثبوا عليه فمزّقوه .

نص قصة الأسد والذئب والغراب وابن آوى .

« زعموا أنّ اسداً كان في أجمة[1] مجاورة لطريق من طرق الناس ، وكان له أصحاب ثلاثة : ذئب وغراب وابن آوى ؛ وأنّ رعاةً مرّوا بذلك الطّريق ، ومعهم جِمال ، فتَخلّفَ عنهم جمل ، فدخل تلك الأجمة ، حتى انتهى الى الأسد . فقال له الأسد من أين أقبلت ؟ قال : من موضعِ كذا . قال : فما حاجتك ؟ قال : ما يأمرني به الملك . قال : تقيم عندنا في السّعة والأمن . فأقام الجمل مع الأسد زماناً طويلاً . ثم ان الأسد مضى في بعض الايام لطلب الصّيد ، فلقي فيلا عظيماً ، فقاتله قتالاً شديداً ، وأفلت منه مثْقلاً[2] مُثْخناً بالجراح ، يَسيل منه الدّم ، وقد خدشه[3] الفيل بأنيابه . فلمّا وصل الى مكانه وقع لا يستطيع حراكاً ، ولا يَقْدر على طلب الصّيد . فلبث الذئب والغراب وابن آوى أياماً لا يجدون

---

١ – الأجمة : الشجر الكثير الملتف .

٢ – المثقل : من اشتد عليه المرض والألم .

٣ – خدشه : مزق جلده .

طعاماً ، لأنّهم كانوا يأكلون من فضلات الأسد وطعامه . فأصابهم وأصابه جوع شديد وهزال . وعرف الأسد منهم ذلك ، فقال : لقد جهدتم[1] واحتجتم الى ما تأكلون . فقالوا : لا تهمّنا أنفسنا ، لكنا نرى الملك على ما نراه ، فليتنا نجد ما يأكله ويُصلحه . قال الأسد : ما اشكّ في مودّتكم وصحبتكم ، ولكن ان استطعتم فانتشروا لعلكم تصيبون صيداً تأتوني به ، فيُصيبني ويصيبكم منه رزق . فخرج الذئب والغراب وابن آوى من عند الأسد ، فتنحّوا ناحيــة وائتمروا فيما بينهم وقالوا : ما لنا ولهذا الجمل الآكل العشب الذي ليس له شأن من شأننــا ، ولا رأيه من رأينا ، الا نزين للاسد ، فيأكله ، ويُطعمنَا من لحمه ؟ قال ابن آوى : هذا ما لا نستطيع ذكرَه للأسد ، لانه قد أمّنَ الجمل ، وجعل له ذمّة[2]. قال الغراب : أنا أكفيكم أمر الأسد . ثم انطلق فدخل عليه . فقال له الأسد : هل حصّلتم شيئاً ؟ قال الغراب : انما يجدُ من يسعى ويُبصر ، اما نحن . فلا سَعْيَ لنا ولا بَصَرَ لما بنا من الجوع . ولكن قد وُفّقنا ال أمر واجتمعنا عليه . ان وافقنا الملك ، فنحن له مجيبون . قال الأسد : وما ذاك :؟ قال الغراب : هذا الجمل الآكل العشب المتمرّغ بيننا من غير منفعة لنا منه ، ولا ردّ عائدة[3] ولا عمل يُعقِبُ مصلحةً . فلمّا سمع الأسد ذلك غضب ، وقال : ما اخطأ رأيك ! وما أعجَزَ مقالَك ، وأبعدك عن الوفاء والرّحمة ! وما كنتَ حقيقاً[4] أن تجترىء عليّ بهذه المقالة ، وتستقبلَني بهذا الخطاب ، مع ما علمت من أني قد أمّنت الجمل ، وجعلت له من ذمّتي . أو لم يبلُغك أنه لم يتَصدّق مُتَصدّق بصدقة هي أعظم أجراً ممن أمّن نفساً خائفة وحقن دماً مهدوراً ؟ وقد أمّنته ، ولست بغادر به ، ولا خافر[5] له ذمّة . قال الغراب : إني لأعرف ما يقول الملك . ولكنّ النّفس الواحدة يُفتدى بها أهل البَيْت ، وأهلُ البيت تُفتَدى بهم القبيلة ، والقبيلة

---

١ – جهدتم : أصابتكم الشدة .
٢ – ذمة : حرمة وعهداً .
٣ – العائدة : المنفعة .
٤ – حقيقاً : جديراً .
٥ – خافر : ناقض .

يُفْتَدى بها أهلُ المصر[1] ، وأهل المصر فدى الملك . وقد نزلت بالملك الحاجة ، وأنا أجعل له من ذمّته مَخرجاً ، على ان لا يتكلّف الملك ذلك ، ولا يليه[2] بنفسه ، ولا يأمر به أحداً . ولكنّا نحتال بحيلة لنا وله فيها صلاح وظفر . فسكت الأسد عن جواب الغراب عن هذا الخطاب . فلمّا عرف الغُراب إقرار[3] الأسد ، اتى صاحبَيْه فقال لهما : قد كَلّمْتُ الأسد في أكله الجمل ، على ان نجتمع نحن والجمل عند الاسد ، فنذكر ما أصابه ونتوجّع له اهتماماً منا بأمره ، وحرصاً على صلاحه ؛ ويَعْرِضُ كلٌّ واحد منّا نفسه عليه ، تجمُّلاً[4] ليأكله ، فيرُدَّ الآخران عليـه ، ويسفّها[5] رأيه ، ويبيِّنا الضّرر في أكله . فاذا جاءت نوبة الجمل ، صوَّبنا رأيه ، فهلك وسلمنا كلُّنا ، ورضي الأسد عنّا . ففعلوا ذلك وتقدموا إلى الأسد ، فقال الغراب : قد احتجتَ ،أيها الملك ، الى ما يقوتك . ونحن أحق أن نَهَبَ أنفسنا لك ، فانّا بك نعيش . فاذا هلكت ، فليس لاحد منّا بقاءٌ بعدك ، ولا لنا في الحياة خيرٌ . فلْيَأكُلْني الملك ، فقد طبْتُ بذلك نفساً . فأجابه الذّئب وابن آوى : ان اسكت ، فلا خير للملك في أكلك ، وليس فيك شِبع[6] . قال ابن آوى : لكن انا أُشْبِع الملك ، فليأكلني ، فقد رضيت بذلك وطبْتُ نفساً . فردّ عليه الذّئب والغُراب بقولهما : إنّك لمُنْتِنٌ قذرٌ . قال الذّئبْ إني لست كذلك ، فليأكلني الملك ، فقد سمحت بذلك وطابت به نفسي . فاعترضه الغُراب وابن آوى ، وقالا : قد قالت الاطباء : من أراد قتل نفسه ، فلْيأكل لحم ذئب ، فانه يأخذه منه الخناق[7] . وظنّ الجمل انه اذا عرض نفسه على الأكل ، التمسوا له عُذراً كما التمس بعضُهم لبعض الأعـذار ، فيسلم ويرضى الأسد

---

١ – المصر : الكورة والمدينة المحددة .

٢ – يليه : يتولاه .

٣ – الاقرار : الاذعان والموافقة .

٤ – تجملا : مجاملة واحساناً للعشرة .

٥ – سفهه : نسبه الى السفه ، وهو خفة الحلم ، والجهل .

٦ – الشبع : بتحريك الباء وتسكينها : اسم لما يشبع .

٧ – الخناق : داء يمتنع معه نفوذ النفس الى الرئة والقلب .

عنه بذلك ، وينجو من المهالك فقال : لكن أنا فيَّ للملك شِبع وريٌّ[1] ولحمي طيّبٌ ومريءٌ ، وبطني نظيف ، فليأكلني الملك ويُطعِم أصحابه وخدَمَه ، فقد رضيت بذلك وطابت نفسي به . فقال الذّئب وابن آوى والغُراب : لقد صدق الجمل ، وكرمَ ، وقال ما عرف . ثم انهم وثبوا عليه فمزّقوه .

الفن الذي تنتمي المقطوعة : القصصي الاسطوري :

تنتمي هذه المقطوعة للقصص الأسطوريّ ، كالمقطوعة السابقة ، وتجري في مثل سياقها وتختصُّ بمعظم خصائصها مع تباين في طبيعة الأشخاص والإحداث . أما مؤدّى المضمون ، فإننا سنسوقه من خـلال حديثنا عن الأشخاص والأحداث والحوار وما إلى ذلك .

أولا : الاشخاص : ألمّ الكاتب بأربعة أشخاص أو بهائم ترمز الىأشخاص، وهي : الأسد : والذئب والغراب وابن آوى .

أ ـ الأسد :

١ ـ **مظاهر السلطة** : وقد تكنّى به الكاتب عن الملك أو الخليفة أو أي صاحب سلطان آخر . له من صفات الملوك وذوي السلطة المظاهر التالية :

ـ أن له حاشية تعيش بكنفه .

ـ أن له سلطان اعطاء الأمان والحماية .

ـ أنه ينَهد للقتال ويتصدّى للأعداء ، فينتصر أو يُهزم .

ـ أنه صاحب هيبة تكلّمه الحاشية بالوقار والتّورية والتلميح .

٢ ـ **بين الوفاء والغدر** : وقع الكاتب الأحداث توقيعاً نفسياً عميقاً ، ليفيد من ذلك الغلوّ ، مقابلاً بين النّقيض ونقيضه . ففي مطلع القصّة يمثّل الأسد أو الملك

---

١ ـ الري : اسم لما يروي العطش .

وكأنه رجل رحمة ، يُعيل الناس ويتعرَّض للمخاطر كي يُوفِّر لهم رزقهم ، كما أنه ينصرف الى عمله في كلّ غداة ، ثم إذا عثر على امرىء هالك ، مشرَّد آواه وأمنه وأنزله في الرَّحب والسّعة . وتوقيع الأحداث على ذلك الغِرار لم يَرِدْ في الصُّدفة والعرض ، بل إنه ينطوي على تكنية عميقة ، غامضة ، تعمَّدها الكاتب . وقد حرص على أن يظهر نجابة الأسد وطيب عنصره ، ليُعَظِّم من آفة الغدر والمكر اللذين بدّلا من طبيعته وجعلاه يَنْقُض عهده ويَغْدر بمن أمّنه . فالماكرون المخادعون ينقضون عهود الخير ويدفعون بصاحبها الى الشر في أقصى حدوده وأفجع صوره .

٣ ـ **بين الحيوانيّة والانسانيّة** : ومنذ أن تواقع الأسد مع الفيل ، بدأت الصور الإيجابيّة تميل الى السّلبيّة، إذ افتقد قوام زعامته وقُوَّته وهيبته، وألفى نفسه دون حيلة يكسب بها رزقه ورزق من إليه . ولم يكن اختيار الفيل عدوّاً له إلا وسيلة للواقعيّة والايهام بالصِّدق ، يؤول الكاتب منهما ، لاقناع القارىء بصدق ما يقول. والواقعيّة مزدوجة في تصرُّف الأسد. فمن جهة توافق طبيعته الحيوانيّة ، إذ مثلته ، وهو يصطاد ، كدأبه في كل غداة ، وجعلت خَصمه فيلاً ، كفوءاً له ، كي يُقنع بما خلص اليه من وصف لجراحه الثخينة . ومن جهة ثانية ، فإنها تُوافِقُ نفسيّة الملك ، وطبائع شخصيّته في دأبه على التّصدي للأعداء ومنازلتهم في الحروب .

وإنما نشير الى ذلك وننوِّه به لننتهي إلى أن مثل هذه الأقاصيص الاسطوريّة تقتضي دربةً وتفوُّقاً لتأليف التصرُّف الغريزي في الحيوان ، والسُّلوك البشري في الإنسان ، فضلاً عن تأليفها للغايات الترفيهيّة والاصلاحيّة والفنية ، كما سوف نرى.

قلنا إن الأسد بدا في مطلع القصَّة وفياً ، رحيماً ، واذا به ، بعد أن وقع تحت وطأة الماكرين والمحتالين ، يغدو ، في نهايتها ، شبيهاً بهم ، غادراً يغتذي من دم أصحابه وأشلائهم ، يصمت عن المنكر ويضلع فيه .

٤ ـ **بين القوَّة والعقل** : وربما هدف الكاتب الى غاية عامّة أخرى ترتبط

بحدود القوة والعقل في التصرُّف . فالطبيعة جهّزت ذلك الحيوان بالقوّة ، كأداة يردُّ بها الغوائلَ والطوارىء ويكسب رزقه ، لكنها لم تمنحه من قوّة العقل ما يضاهي فيه ويعوِّض عن قوّة الجسد . فبعد أن أثخنته الجراح ، وألفى ذاته قعيداً ، عاطلاً من القوّة ، تردّى في هوّة اليأس وافتقد الحيلة وخضع لمن هم دونه . فالقوّة قد تغني ، حيناً ، إلا أنها لا تنجي صاحبها من المهالك ، إلا إذا صحبها العقل ، وقام مقامها ، ليعوِّض عنها . فالكاتب ، كما يبدو ، عبر الكتاب كلّه ، لا يزال يدعو الى الأخذ بهدايةِ العقل ، كما أنه يجعل منه القوام الأول لحكمته الواقعيّة وسبيلاً دائماً للنّجاح والنّجاة من الأخطار والمهالك . وافتقاد الأسد لفضيلة العقل أزرى به وجعله أُلعوبة بين حبائل الغراب والذئب وابن آوى ، أي لمن هم دونه هيبةً وصولة ، فكأنه يُوعز بذلك الى ان الانسان الفاقد لميزة العقل يعجز عن صون كرامته ويتعفّر بالذلّ ، فيزري به الضّعفاء ، المخادعون .

ب ــ الغراب وتابعاه : الذئب وابن آوى : تظهر شخصيّة الغراب أجلى من شخصيّة تابعيه الذئب وابن آوى ، وان كانوا ، جميعاً ، يمثِّلون حاشية الأسد ، أي الملك . ولقد استكمل الكاتب بهم صورة البلاط ، ليندّد بالحاشية الّتي تقوم بكنف الملك . وقد مثّلها على النحو التالي :

ــ **إنها لا تقوى على اكتساب رزقها بالعمل الشريف** ، بل تحيا على فتات مائدة سيّدها ووليِّ أمرها : «لأنهم كانوا يأكلون من فضلات الأسد وطعامه» . وربما تعمّد الكاتب إيذاءها والاقذاع فيها بقوله إنها كانت تأكل «فضلات الأسد» . فمن يَنتمون إليها افتقدوا الكرامة وشرف العمل وكسب الرِّزق ، ولم يعودوا يحرُجون من أكل فضلات الموائد ، أي أنهم يكسبون رزقهم ، كيفما تيسّر لهم ببذل النّفس والتقاط فضلات الآخرين .

ــ **أنها لا تنصح وليَّ نعمتها ولا تقوده الى سُبل الخير** ، بل إنها تُفسد عنصره ، وتدفعه الى ارتكاب المنكر والغدر وتسيء الى سمعته وتزلزل ملكه وسلطانه من دونه .

— **أنها تضمُّ قوماً من السُّعاة** يجتمعون في الخفاء ، ويتآمرون ويضعون مخطّطاتهم الماكرة ويدبّرن المكائد ويكلّفون أشدهم مكراً بتحقيقها وتنفيذها .

ذاك كلّه ينطبق على الغراب والذئب وابن آوى ، إلا أن الغراب ينتدب ذاته لتأدية المُهمّة الكبرى ، متوسّلاً لذلك شتى أساليب المكر والخداع .

فكيف بدت شخصيّة الغراب في ذلك كله ؟

١ — **خصائص عامة** : يبدو كسائر الحاشية ، فاقد الكرامة ، لا يأنف من أكل فضلات الأقوياء والاحتماء بظلّهم .

— يمتاز بفطنة متفوقة ، أي بميزة العقل ، إلا أنه لا يدفعه ولا يندفع به الى الخير ، بل يتوسّله للشرّ والغدر والمنفعة .

— يَظهر وكأنه عاجز عن العمل واكتساب الرزق بشرف ، متعوِّضاً عن ذلك براعة الكلام والمخادعة .

— أنه رأس الفتنة والدّافع لها والمنفّذ لدقائقها .

٢ — **خصائص مكره ومظاهره** : ويبين لنا مكره وخداعه ، خلال حديثه مع الأسد . إذ لم ينفذ فيه الى غايته ، مباشرة ، بل على أقساط ونموٍّ وتطوُّر ، معدّاً له الجوّ النّفسي ، قبل أن يدفعه ويوضحه . وقد بدأ حواره بالقول :

— « هذا الجمل الآكل العشب ، المتمرِّغ بيننا ، من غيرِ منفعة لنا منه ، ولا ردٍّ عائدة ولا عمل يُعقب مصلحة » .

وتأدّت براعةُ الحوار وحنكته في ذكره للجمل بأمور عامّة ، تحطُّ من قدره وتُظهر لا جدوى الاحتفاظ به . وربما حاول أن يستثير الأسد عليه بعصبيّة الجنس ، إذ قال إنه آكل للعشب ، والكاتب يندِّد في ذلك بمثيري الفتن الذين يمتطون كل وسيلة لغايتهم ، وعلى رأسها إثارة الحقد بين الأجناس والطبقات ، كما هو الشأن في كل العصور . ثم أضاف مُعَقِّباً بما يُقنع الأسد أنّه عبء عليه ، لا عمل له

سوى التمرّغ والاضطجاع ، دون فائدة . وذاك كلّه تمهيد لتحقيق مأربه . وقد فطن الأسد لغايته ، فغضب وثار وتسخّط ، فلم يرتعد الغراب . ولم يُخذل . بل إنه أقام على عزمه ، متوسّلاً لتحقيقه اسلوب المنطق القائم على بينات صائبة . مقنعة والمنتهي الى نتيجة ماكرة ، غادرة . لقد أردف يقول :

— « إني لأعرف ما يقول الملك ، ولكن النّفس الواحدة يفتدى بها أهل البَيت . وأهل البيت تفتدى بهم القبيلة ، والقبيلة يفتدى بها أهل المصر . وأهل المصر . فدى الملك » .

فأي منطق يبدو أشدّ إحكاماً وتدرُّجاً مما بدت عليه هذه الجملة . إلا أنه منطق آثم . يُظهر النّصح ويُضمر الغدر . يُطالع بالرقّة ويستّر بالقسوة . وقد نما فيه إلى غايته نموّاً . فأينا لا يوافق على أن هلاك فرد هو أفضل من هلاك العائلة . والعائلة أفضل من القبيلة والقبيلة أفضل من المصر . هذه بيّناتٌ صائبة . لا تُردُّ ولا تصدُّ وقد حشّدها وتدرَّج فيها ليخلص الى القول : « وأهل المصر فدى الملك » مغرِّراً بالأسد. مقنعاً إياه بأن أهل المملكة كلّها هم عبيد يَفْتَدون الملك. فما باله يحرج من التضحية بفردٍ متمرِّغ في ساحة البطالة ، لا ينتسب إليه بنسب ومن ملّة غير ملّته ، إذ أنه آكل للعشب والأسد آكل للحوم . ولا نراه يقتصر على اقناعه نفسياً بما يورِّطه فيه . بل إنّه يُيسِّر له سبل التّنفيذ بقوله :

— « وقد نزلت بالملك الحاجة ، وأنا أجعل له من ذمّته مخرجاً . على أن لا يتكلّف الملك ذلك ولا يليه بنفسه ، ولا يأمر به أحداً ، ولكنّا نحتال بحيلة لنا وله فيها صلاح وظفر » .

وقد أوجد له في هذا الحوار المبرِّرات التالية :

— أنه واقع بين براثن الحاجة ، أي أنه غدا في مقام غير المقام الذي أمّنه فيه . وأن الحاجة تبرِّر ، في سبيل دفعها ، بعض التّعديل في الرّأي .

— يسّر له أمر الغدر إذ جعله لا يتكلّف فيه مشقّة ولا يُنفِّذه بنفسه .

— غالى في تيسيره لما يغرِّر به الأسد ، إذ وفّر عليه فيه ، حتّى إعطاء الأمر .

وهذه المبررات ، مجتمعة أوهمت الأسد أنه لا يفلح في القدر أو أنها جَعَلَتْه يَقْتَنِع بأنّه أمرٌ لا مفرَّ منه وأنّه أيسر سبيل للخلاص وأقلّها إضراراً بضميره وكرامته .

٣ — **الحيلة الكبرى** : ولعلَّ معرفته بطباع الناس وتفوُّقه الملهم في حبك المكائد وإحكام شراكها ، أنزلا عليه مكيدة موقّعة توقيعاً نفسياً بارعاً بحيث لا تخيب ولا تُخطىء . وقد أفاد فيها من العناصر النّفسية التالية :

عاطفة الوفاء : استثارها إذ غالى فيما أصاب الأسد وضرورة تأمين رزقه ، بعد أن عجز عنه . وهذه العاطفة تصدر عن نبل النفس أصلا ، إلا أنه حوّلها الى أداة هلاك محقّق . فالغراب يستغلُّ معطيات الخير في النفس ليدرك بها ما يطمع به من شرٍّ .

— **عنصر الطيبة والسذاجة في الجمل** : ولقد تفطّن الغراب في معاشرته للجمل ، أن الطبيعة خصّته بعظم الهامة وصعالة العقل وحسن الطويّة ، تدفعه الحميّة الى تقليد الآخرين ويأخذه الحماس الأعمى ، فيلقى حتفه وهلاكه .

— **عنصر الحاجة والاملاق والعاهة في الأسد** : وتفطّن ، أيضاً ، الى أن الأسد مصاب بالجوع وأنهمتضوِّر والى أنه قعيد، مثخن بالجراح، مما يضعف من إرادته وعزمه ويدعه يرضى بهوانٍ كان يأنف منه أشدَّ أنفة ، فيما كان مُعافىً ، قوياً .

وهكذا أحصى هذه العناصر النفسيّة ووقعها وألّف بينها ففتقت له حيلة افتداء الأسد وتسفيه الغراب وابن آوى والذئب والانقضاض على الجمل المسكين .

شخصية الغراب وواقع العصر العباسي : ومع أن هذه القصة منقولة بالتّرجمة . يُخيّل إلينا أن لابن المقفّع يداً في توقيعها وسوق الحوار فيها . فشخصيّة الغراب تمثّل أفراداً من العصر العباسي ، كانوا يلازمون الخلفاء والأمراء ، يشيرون عليهم

ببعض المكائد، موهمين إياهم أنهم يُسدون لهم الخير ، فيما هم ينصبون لهم شراك الشّر ، وتطالعنا فيهم ، كذلك ، ملامح أولئك المتهنين للفتاوى ، يُعلِّلونها وفقاً لمآربهم ، حتى يحللوا المنكر . أولم يغدر السّفاح بعمّه بعد أن كتب له أماناً محكماً ، أولم يغدر بأبي مسلم الخراساني، بعد أن أمّنه ؟ ذاك هو الأسد واولئك هم حاشيته، يفتونه بفتاوى المكر ، ليمكّنوا له ولأنفسهم من خلاله . فابن المقفّع كان ملمّاً بمخازي العصر العباسي ، ولم يكن له حيلة في دفعها والتنديد بها ، فتوسّل لذلك التورية والاشارة من خلال بهائم ينعكس في تصرّفهم سلوك الانسان في أحواله المتباينـة .

ج ـ **الجمل** : ويمثل بعض ذوي الهامات العظيمة الذين منحتهم الطبيعة قدرة في جزء خاص من حياتهم ، دون أن تغدق عليهم نعمة العقل . كما أنه اختصّ بطيب العنصر وحسن الطويّة والحماس حتى الفداء والهلاك، دون أن يكون في ذلك أي خبر له بل تحقيق لأطماع الطامعين . وانتصار الغراب على الجمل وفتكه به يشير الى أن الظاهر لا ينبغي أن يخدع عن الجوهر .

ثانياً : طبائع الأحداث : نقع في هذه الأقصوصة على نوعين من الأحداث ، يتقاربان ويمتزجان أحياناً . فهناك الحادثة السرديّة ، وهي ترتبط بسياق القصة العام ، واذ تظهر على مسرحها تطلع على جانب جديد منها أو على حركة جديدة من حركات العمل الرِّوائي. وهناك الحادثة النفسيّة التي لا تقتصر على ظاهر دلالتها ، بل تستبطن دلالة أعمق في ضميرها .

نقع على الحادثة السرديّة في مثل قوله :

ـ وان رعاةً مرُّوا بذلك الطريق ، ومعهم جمال ، فتخلّف عنهم جمل ، فدخل تلك الأجمة ، حتى انتهى الى الأسد .

ـ ثم أن الأسد مضى ، في بعض الأيام لطلب الصَّيد ، فلقي فيلاً عظيماً ، فقاتله قتالاً شديداً .

ونعثر على الحادثة النفسيّة فيما يلي :

ــ فلبث الذئب والغراب وابن آوى ، أياماً ، لا يجدون طعاماً ، لأنهم كانوا يأكلون من فضلات الأسد وطعامه .

ــ قال تقيم عندنا في السّعة والأمن .

ــ فسكت الأسد عن جواب الغراب عن هذا الخطاب .

وامتازت الأحداث ، كذلك ، بالتلازم والسببيّة والواقعيّة وتأليفها بين طبائع الحيوان والإنسان .

ثالثاً : طبائع الحوار : قام الحوار مقام السرد في كثير من أجزاء القصّة وبثّ فيها نوعاً من الحركة والحيويّة والواقعيّة . وهناك حوار الأسد والجمل في مطلعها ، ولم يختص بعضه بخاصة معيّنة إذ اقتصر على الاخبار ، مثال ذلك :

ــ فقال له الأسد : من أين أقبلت ؟ قال : من موضع كذا . قال : فما حاجتك ؟ قال : ما يأمرني به الملك .

وفي القصّة حوار الأسد مع حاشيته ، إثر املاقه وجوعه ، وهو يُظهر جانباً من نفسيّة الحاشية وخداعها . إلاّ أنّ أعمق ما ورد منه جاء في حديث الغراب مع الملك. وقد وقد فصّلنا فيه القول .

الطبائع الفنيّة :

أولا : اللفظة المفردة : تبدو اللفظة المفردة في هذا النص أداةً للتعبير المحض ، أي أنها لم تعد وسيلة للايقاع والوشي والتنميق والتكرار ، كما أنها ليست غاية في ذاتها ، بل إنها مرهونة لخدمة المعنى . ولسنا نقع فيها على حشو ، أي نعجز عن عن حذف إحداها ، دون أن يتعطّل المعنى ويتعذّر .

١ ــ **الايجاز والتكثيف:** وأولى خصائص اللفظة ، هنا هي الفصاحة لأن الكاتب اختار منها أفضلها لموضعها وأدقّها تعبيراً عن المعنى وتآلفاً مع ما قبلها وما إليها ، وطواعية لمقتضى المعنى . مثال ذلك :

— « زعموا أن أسداً كان في أجمة مجاورة لطريق من طرق الناس » — فهذه الجملة تبدو يسيرة، بديهيّة ، قريبة المتناول. ألاأنّها تنطوي،في الواقع ، على صناعة دقيقة في اختيار اللفظ بالنسبة الى مقامه ، والى ضرورة المعنى . فقوله : « أنّ أسداً كان في أجمة » أفضل من قوله ، مثلاً ، ان أسداً كان مقيماً في عرينه الواقع في أجمة أو ما الى ذلك من تعابير فضفاضة . فالأجمة تدلّ على موضع العرين ، وتصفه وتوحي به في لفظة واحدة ، إذ تطالعنا بصور الأشجار الملتفّة ، الكثيفة والأدغال وما الى ذلك . فهي لفظة تقوم مقام جُملة من الألفاظ . وقد يخيّل أن الكاتب استطرد عن غاية المعنى وحدوده في قوله : مجاورةً لطريق من طرق الناس »، إلا أن الواقع أن ابن المقفّع لا ينجذب الى اللفظ والعبارة بذاتهما وانما يوثق صلتهما بروح المعنى ومقتضياته ، يؤدّيهما بالنسبة إليه . وهو إنما ذكر « طرق الناس » ليمهّد بذلك لتخلّف الجمل وانصرافه عن قافاته أو قطيعه الى تلك الأجمة . فضرورة القصّة اقتضيت عليه تلك العبارة وليس الشغف بالمجانسة والتكرار بين لفظتي « طريق » و « طُرق » .

وهكذا يبدو لنا أن تلك الجملة اليسيرة ، التي توهم بالبداهة إنما وقّعت في موازنة عميقة بين حاجة المعنى وخدمة اللّفظ .

٢ — **التثقيف** : ومثل ذلك الحوار التالي :

— « فقال الأسد : من أين أقبلت ؟ قال : من موضع كذا . قال : فما حاجتك ؟ قال : ما يأمرني به الملك . » فألفاظ هذه الجملة وهي ، أيضاً ، محكّكة ، مثقفة ، انتخبت انتخاباً ، وبدّلت فيها اللفظة باللّفظة ، فالكاتب لم يقُل : من أين أتيت ، أو جئت ، أو قدمت ، بل « من أين أقبلت » لأن فعل أقبل هو الأفصح لأسباب ثلاثة على الأقل :

١ — أنه أقلّ استعمالاً وتبذّلاً مما دونه من ألفاظ قد تقوم مقامه ، أي جاء ، وأتى وقدم ، وان كان الفعل الأخير يبدو أفصحها .

٢ — أنه ألطف ايقاعاً منها .

٣ ـ لأنّه ينطوي على معنى الجهة ويجمع معنيين في لفظة ، وهما معنى المجيء ومعنى القبلة ، أي الجهة .

ومثل ذلك قوله : « من موضع كذا » فإن لفظة كذا أفادت الايجاز وخدمت سياق المعنى ، فلم تستطرد به الى ما لا جدوى منه ، بل أدّت ما هو ضروري منه للفهم والافهام ، وفقاً لتعبير الجاحظ المأثور .

٣ ـ **الموافقة لمقتضى الحال** : وقد تبدو لفظة « حاجة » في سؤال الأسد بديهيّة ، مباشرة إلا أنها لفظة موقعة ، منتخبة ، أيضاً ، توافق مقتضى الحال وضرورة المقام . فالحوار يجري بين الأسد ، أي الملك ، وأحد الطارئين عليه . والملك يخاطب بكلامه ولهجته المأثورة عنه والمستفادة من واقعه وسلطته . فمن يطرأ من الغرباء على الملك ، لا يفد للزيارة ، بل لطلب الحاجة أو لاقتضاء أمر . والملك يُدرك أنه منتجع ذوي الحاجات ، لذلك خاطبه بالقول : « ما حاجتك » ولم يَقُل : ما غايتك ، أو ما مأربك أو ما الى ذلك . فلفظة الحاجة تُعبِّر عن مقام الأسد وتُعَظِّمه وتفي بغرض القول .

ولا يعدو جواب الجمل : « ما يأمرني به الملك » هذا التوقيع اللطيف للعبارة . لقد نمّ به ، أيضاً ، عن استسلام الجمل وتعظيم شأن الملك ، فكأنه أوحى بمعنى لم يصرِّح به ، أو كأنه قال « إنني عبد الملك ، وطوع إرادته » وقد أجاب الملك : « تُقيم عندنا في السِّعة والأمن » . ولم تَرد لفظتا سعة وأمن للترادف والايقاع ، بل للتدليل على كرم الملك إذ أنه يوفّر له ضمان حياته في الطعام والأمان من العوادي.

٤ ـ **التوقيع النفسي** : ولننظر الى قوله فيما يلي :

ـ « فأقام الجمل مع الأسد زماناً طويلا » .

فقد لا نفطن الى مرمى هذه العبارة : « زمناً طويلا » ونحسَبُ أنه ورد في صدفة التعبير أو في سياق السرد أو تقريراً لواقع جرى فعلا . إلا أن هذه العبارة وقّعت توقيعاً فنياً ، نفسياً ، ولم ترد للإيقاع والحشو ، بل للتدليل على أن الأسد

الأسد والجمل تصافيا ، زمناً طويلا على المودة ، لا يُعكّر صفو حياتهما نزاع . والكاتب يفيد من هذه الواقعة ، فيما بعد ، ليعظم من تأثير الغدر وفداحة ما يُنزل من خسارة، إذ أنه يُحلُّ الخيانةَ والقسوة،حتى بين الذين تعاهدوا على المودّة و « أقاموا عليها زمناً طويلا » .

وهكذا ، فإن عبارة : « زمناً طويلا » مرتبطة بالسياق العام للقصّة ، تخدمه وتخدم غاية الكاتب منه .

— ٥ **النعوت ضرورة داخلية** : ولنتأمل في قوله التالي :

— « فلقي فيلا عظيماً ، فقاتله قتالا شديداً ، وأفلت منه ، مُثخناً بالجراح ، يسيلُ منه الدّم ، وقد خدشه الفيل بأنيابه » .

فالكاتب يُخضع عبارته ، هنا ، أيضاً لمقتضيات المعنى وسياقه وواقعيّته . فقد وصف الفيل بالعظمة ، وهي تعني ، هنا ، القوّة والبطش والجبروت . وهو لم ينعته بذلك إلا ليُعِدّ نفس القارىء للأحداث التالية ، أي لخروج الأسد مُثخناً بالجراح . والقارىء لا يقتنع بأن الفيل يصرع الأسد، إلا إذا خصّه بقوّة خاصة ، إذ المأثور أن الاسد هو ملك الغابة . فابن المقفّع يعفُّ عن النّعوت ولا يتوسّل منها إلا ما هو ضروري لجلاء المعنى ومضاعفته وخدمة الموضوع العام الذي يتصدّى له ويُعالجه .

ومثل ذلك قوله: «فقاتله قتالا شديداً» إذ لو تولّى عنه سراعاً لفقد الأسد هيبته ولافتقدت القصّة مبرّرها الواقعي . ثم «أفلت منه» ولفظة «أفلت» تمثل عظم الضّنك الذي نزل به منه ، وان غايته لم تعد الانتصار عليه ، بل النجاة والهرب . وقد تعمّد هذه العبارة ليبرّر فيما بعد قعوده وملازمته لعرينه واشرافه على الهلاك ، جوعاً .

٦ ـ **التقيد بالواقع** : وابن المقفّع لا يعمد إلى العبارة التهويليّة الخطابيّة ، الفاقدة الرّوع ، المستطارة اللّب ، بل إنه يتكرّس فيه للواقع ويأنف من الغلوّ الأرعن ، الطائش. فهو يتمثّل عظم أنياب الفيل ويدرك فعلها فيمن يطعن بها ،

ولعظمها تكاد لا تعرو جلد سائر البهائم حتّى تثخن فيها الجراح وتمزّقها . ولم يشأ الكاتب أن يدع أنيابه تفعل فعلها الحاسم في إهاب الأسد . لئلا ينساق بذلك ، مضطراً الى القول بأن الفيل صرع الأسد ، مما يُعدم القصّة غايتها ويعطل سياقها . لهذا قال : « وقد خدشه الفيل بأنيابه » أي أنه أنفذها فيه دون أن ينال مناله منها . فحُسْنُ الواقعيّة والصّدق يلازم الكاتب في اختيار ألفاظه ، لا يطلق لها العنان . حتّى ينقض اللاحق السابق منها ويختلط أمر المعاني ويلتبس . فابن المقفّع يختار اللفظة بعاقلته وذائقته . تلجمه الأولى عن الخطابية وتقيده بالواقع وتمنحه الثانية التآلف والانسجام في سياق اللفظة الواحدة والعبارة مجتمعة .

وقد نسوق القول ذاته على هذه الأمثلة المجتزأة من النصّ :

– فلمّا وصل إلى مكانه ، **وقع** لا يستطيع حراكاً ، حيث أوجز فعل « وقع » المعنى واوحى به وضاعفه .

– ولبث الذئب والغراب وابن آوى **أياماً لا يجدون طعاماً** » وقد مثل عظم هوانهم وجوعهم بلفظة « **أيام** » .

– « **فأصابهم** وأصابه **جوع شديد وهزال** » ولفظة « هزال » جاءت كنتيجة للمعنى السابق ووسيلة للغلوّ به .

– « لقد **جهدتم** واحتجتم » – « فليتنا نجدُ ما يأكله **ويُصلحُه** » ، أي أن غايتهم هي صلاحه ونجاته .

– « ولكن إن استطعتم ، **فانتشروا** ، لعلّكم تُصيبون صيداً» وفعل « انتشروا» يقوم مقام ألفاظ أخرى ، يوجزها ويؤدّي اداءها . فبدلا من أن يقول لهم : «اذهبوا،واسعوا ، وليمضي كلٌّ منكم إلى جهة ولا تدعوا مكاناً» ، عوّض عن ذلك كله وأوجزه وعمّقه في قوله : « وانتشروا »

– ما لنا ، ولهذا الجمل **الآكل العشب** الذي ليس له شأن من شأننا » . وقد

وردت النعت «الآكل العُشب» لتثير قضية التمايز بين الأجناس ، ألمح إليها ولم يُصرّح .

— هذا الجمل **المتمرّغ** بيننا من غير منفعة لنا منه — والتمرُّغ أوجز المعنى في حدوده الحسيّة ووصفه بلفظة واحدة .

ثانياً : العبارة :

١ — **الجملة الفعلية** : تقوم عبارة ابن المقفّع على خصائص شبيهة بخصائص اللفظة المفردة في ملازمتها لحدود المعنى وتطوُّعها لخدمته واتساعها لمضامينه وظلاله : تُظهر وتوضح ، حيناً ، وتضمر وتُلمح . حيناً آخر . وقوام عبارته في هذا النص الجملة الفعليّة[1] ، اقتضيت عليه بطبيعة الحوار والسرد والحركة .

٢ — **الحال** : وقد يعترض فيها بالحال ، كقوله :

—وأفلت منه **مثقلا** ، **مثخناً** بالجراح ، **يسيلُ** منه الدم ، **وقدخدشه** الفيل بأنيابه

— وقع لا يستطيع حراكاً — والحال توافق مقتضى النثر ، لأنه سبيل الايضاح والإبانة . لكنه لا يبلغ في ذلك مبلغ عبد الحميد الذي كان يتوسّلها للايقاع .

٣ — الاكثار من الفاء : وقد يكثر من الفاء :

فتخلّف — **ف**دخل — **ف**قال — **ف**ما حاجتك — **ف**أقام — **ف**لقي — **ف**قاتله — **ف**لمّا — **ف**لبث — **ف**أصابهم — **ف**قال — **ف**قالوا — **ف**ليتنا — **ف**انتشروا — **ف**يُصيبني — **ف**خرج ، **ف**تنحُّوا — **ف**يأكله — **ف**تنحُّوا — **ف**لا — **ف**لما سمع — **ف**سكت الأسد — **ف**لما عرف — **ف**تذكر — **ف**يردّ — **ف**إذا — **ف**هلك — **ف**فعلوا ذلك — **ف**قال — **ف**إنّا بك — **ف**إذا هلكت — **ف**ليأكلني — **ف**قر — **ف**أجابه — **ف**لا خير — **ف**ليأكلني — **ف**قد رضيت — **ف**ردّ عليه — **ف**ليأكلني — **ف**قد سمحت — **ف**اعترضه ، — **ف**ليأكل — **ف**إنه — **ف**يسلم — **ف**قال — **ف**ليأكلني — **ف**قد رضيت — **ف**قال الذئب —

---

١ — لم نشأ أن نضع ثبتاً بالجمل الفعلية في هذا النص إذ يضيق المقام عنها ويكفي أن يعيد القارىء مطالعته ليتحقق من ذلك .

ويبيّن أن الكاتب أسرف في الفاء ، وربما اقتضيت عليه بطبيعة السرد والتسلسل في الأحداث ومن نهجه نهجاً عقلياً متدرجاً في سوقها . فالفاء هي أداة نثرية لأنها تنطوي على معنى الإيضاح والتفسير والاستنتاج ، وهي من طبائع النثر . إلا أنها إذ تتكرر تغشاه بالرّتابة والملل ، وتخلع عنه صفة الخلق والابداع . ولعلّ ابن المقفّع لم يكن يحرج من تكرارها ، إذ لم يكن يؤدّي للفظ قيمة في ذاته ، بل يُخضعه للمعنى ويؤثر الوضوح على الشكل الجمالي الذي يقيد المعنى بقيود هي خارجية ، في معظمهـــا .

٤ ــ **الحشد اللفظي والمعنوي** : وقد تتلوّن عبارة ابن المقفّع بألوان الموضوع والمواقف النفسيّة التي يُعبِّر عنها . فعندما يُفصح عن حركة من حركات الإنفعال يعمد إلى الحشد اللّفظي والمعنويّ ليثير القارىء ويوهمه إيهاماً غامضاً من خلال توقيعه للعبارة . مثال ذلك :

ــ **وأفلت منه مثقلا ، مُثخناً بالجراح ، يسيلُ منه الدّم** ــ وقد حشد هنـــا ألفاظ : أفلت ــ مُثقل ــ مثخن ــ الجراح ــ يسيل ــ الدّم ــ وألّفها في عبارة موحية ليُوهم القارىء ويعظّم من الخطب النازل بالاسد ممهــداً بذلك لقعوده وانقطاعه عن الصّيد .

ــ « **هذا الجمل الآكل العشب ، المتمرِّغ بيننا من غير منفعة منه ، ولا ردّ عائدة ولا عمل يُعقب مصلحة** »،وقد كان الغراب إذ نطق بهذا القول في موقف تأثير واقناع ، فحشد له هذا التكرار اللفظي والمعنوي في التقبيح بالجمل . وقد جـــاء التكرار في قوله إنه « متمرّغ » . ومن يتمرّغ إنما يلهو ويتكاسل . ثم أوضح هذه الصورة وكررها تكراراً ذهنياً فيما تلاها : « من غير منفعة منه » ثم كرّرها تكراراً لفظياً : « ولا رد عائدة » ثم جزّأ فيها : ولا عمل يعقب مصلحة » . وابن المقفّع يلجأ إلى هذه الجُمَل التكراريّة الحاشدة في كل موضع ولا يتخذ منها دأباً لأسلوبه ، جميعاً . وانما هي تُقتضى عليه في بعض المواقف والأحوال التي يُعبّر عنها . فالتكرار ليس بلاغياً ، جمالياً ، غايته في ذاته وشغف صاحبه بتكرار حلل اللفظ ، أنه ذو غاية معنويّة ، إيحائيّة .

– فلما سمع الأسد ذلك غضب ، وقال :

ما **أخطأ** رأيك .

وما **أعجز** مقالك .

وأبعدك عن الوفاء والرحمة .

وما كنت **حقيقاً** أن تستقبلني بهذا الخطاب .

مع ما علمت من أني قد **أمّنت** الجمل وجعلت له من **ذمّتي** .

فالكاتب يُعَبِّر ، هنا عن غضب الأسد ، كما يقول ، وقد أدّى له تعبيراً غضبياً ، نمّ عن ذاته في تكرار صيغة التعجّب ثلاثاً : ما أخطأ – ما أعجز – ما أبعد ، ثم شفع ذلك بما يماثله من صيغ التعجّب والانكار : وما كنت حقيقاً ، مع ما علمت – وقد أمنت – جعلت له من ذمّتي .

ومثل ذلك قوله :

– ولست **بغادر به** ولا **خافرٍ** له ذمّة .

– « وأنا أجعل له من ذمّته مخرجاً ، على أن لا يتكلّف الملك ذلك ولا يليه بنفسه ولا يأمر به أحداً » . وهذه العبارة تفيد الدلالة على الحرص والالحاح ، كرّر جملها ، ليُحدق بالمعنى من كلٍّ جهة ويُيسِّر أمره على الملك .

– ونحن أحقّ أن نهب لك أنفسنا ، فإنا بك نعيش ، فإذا هلكت ، **فليس لأحد منا بقاءٌ** بعدك ، **ولا لنا في الحياة خير** .

٥ – **الإيجاز في مواضعه** : ويعمد ابن المقفّع الى الايجاز في مواضعه ، وفقاً لضرورة التعبير . وهو يخالف في ذلك اسلوب الحشد اللفظي الذي عرضنا له فيما تقدّم مثال ذلك :

– «**فدخل** الأجمة **حتّى انتهى** الى الأسد» ، ولقد خطف خطفاً الى المعنى ، متابعاً خط الحادثة المباشرة .

ـ فإذا جاءت نوبة الجمل ، صوّبنا رأيه ، **فهلك وسلمنا كلّنا** .

٦ ـ **الاسلوب الاخباري** : ويظهر في معظم النص ، وبخاصة في قوله : زعموا أن أسداً ... وسائر ما تردّد عليه من أفعال القول والحوار .

تأليف الغايات الترفيهيّة والإصلاحيّة والفنيّة: وفق ابن المقفّع في تأليف هذه الغايات أو وفّق واضعه ، إذ لم يضحّ بالتّحليل في سبيل الترفيه كقصّة عنترة ولم ينصرف الى الغاية الجمالية الخالصة كعبد الحميد ، كما أنه لم يتفرّغ للوعظ التجريدي في أفكار منبوذة ممكنة .

أ ـ **الغاية الترفيهيّة** : وقد تحقّقت له في العناصر التالية :

ـ التأليف بين التصرّف الحيواني وغرائزه وطباع الانسان وأهوائه وميوله وسلوكه . فالقارىء يؤخذ بهذا العالم المدهش الذي يَلْعَبُ على مسرحه أبطال من البهائم كرموز لأفراد من البشر .

ـ اجتذاب القارىء عن نفسه بالأحداث التي يعرضها له ، فيُشغل بها ويؤخذ ويترفّه عن همومه ، وهي لا تعدو التفكّر الدائم بالذات .

ـ احداث العقدة وتوقع ما يتلوها من حلٍّ ونهاية .

ب ـ **الغاية الإصلاحية** : وقد ارتبطت في ذهن الكاتب بواقع العصر وما كان يحاك فيه من مكائد ودسائس ، وهو لم ينهج فيها نهجاً مثالياً ، إذ لا يفوز ولا ينجح في النهاية الا الغادرون والمحتالون . ومن هنا كانت أقاصيصه واقعية المنزع تمثل حقيقته في بشاعتها المؤلمة . فالأسد يستثير الشفقة ، إذ لا تشفع به قوته ولا تنجيه من اولئك الأوباش الآكلين من فتات مائدته . والجمل يُؤدّي به حماسه ونخوته ووفاؤه الى الهلاك ، فيما يبدو الغراب والذئب وابن آوى ، في النهاية ، وقد حلّت مشكلتهم ، يتلمظون شبعاً من لحم الجمل الطيّب المرىء . والإصلاح يتأدى ، في هذا النص ، من تنبيه القارىء الى مكائد ذوي الاطماع ، فينقطع عن التّعامل معهم فلا يدنيهم إليه ولا يضعهم في حاشيته ويحذرهم أشد الحذر .

جـ ـ **الغاية الفنية** : وهي من أسباب خلود الكتاب على الزّمن . إذ أن الترفيه والاصلاح لا يفيان بحاجة الأدب إذا لم يقدَّر للكاتب أن يؤديهما أداءً فنياً . وقد قامت المقوّمات الفنية في هذا النص على العناصر التالية :

ـ تحليل أنفس الأشخاص من خلال تصرّفاتهم وتعاكس سلوكهم وتناقضهم فيه ، مما أطلعنا على وجه من وجوه الحقيقة الانسانيّة الدائمة عبر العصور . لقد أبدع منهم نماذج حيوانية إنسانيّة تطالعنا ، كلّ غداة ، في واقع الحياة .

ـ اعتماد الاسلوب الفني في توقيع الأحداث وموازنة التعبير عنها في حدود الضرورة وانتخابها وفقاً لسياق نفسي يُجَسِّد تجارب الأشخاص .

ـ التعبير بألفاظ متكيفة بالنسبة الى الموضوع والمواقف . وتطويعها لخدمة المعاني . دون حشو وتكرار مجاني ودون ركاكة أو تعاظل . لقد خلق بها الأثر خلقاً سوياً . اتحد فيه الشكل والمضمون اتحاداً حياً .

نــثر الجــاحظ

مقاطع من نقدٍ

أَلاِسْتِعَانَةُ بِالْغَرِيبِ عَجْزٌ ، إلاَّ أَنْ يَكُونَ الْمُتَكَلِّمُ بَدَوِيّاً ، فَإِنَّ الوَحْشِيَّ مِنْ الكَلاَمِ يَفْهَمُهُ الوَحْشِيُّ مِن النَّاس ، والعَامَّة رُبَّما اسْتَخَفَّتْ أَقَلَّ الأَلْفَاظِ وَأَضْعَفَهَا ، وَلِذَلِكَ صِرْنَا نَجِدُ البَيْتَ مِنَ الشِّعْرِ قَدْ سَارَ ، وَلَمْ يَسِرْ مَا هُوَ أَجْوَدُ مِنْهُ .

* * *

وَأَرَى أَنْ أَلْفُظَ بِأَلْفَاظِ الْمُتَكَلِّمِينَ ، مَا دُمْتُ خَائِضاً فِي صِنَاعَة الكَلاَم ، فَإِنَّ ذَلِكَ أَفْهَمُ عِنْدي وَأَخَفُّ لِمُؤْنِهم عليَّ . وَلِكُلِّ صِنَاعَة أَلْفَاظٌ ، لَمْ تُعْرَفْ بِها، إلاَّ بَعْدَ أَنْ كَانَتْ مُشَاكَلاَتٌ بَيْنَهَا وَبَيْنَ تِلْكَ الْمَعَاني . وَقَبِيحٌ بِالْمُتَكَلِّم أَنْ يَفْتَقِرَ إلَى أَلْفَاظ الْمُتَكَلِّمِينَ فِي خُطَبِه أَو فِي مُحَادَثَة العَوَامِّ وَالْجَارِ أَوْ فِي مُخَاطَبَةِ أَهلِ بَيْتِهِ وَعَبده وَأَمته . فَلِكُلِّ مَقَامٍ مَقَالٌ ، وَلِكُلِّ صِنَاعَةٍ أَلْفَاظٌ .

* * *

أَلْمَعَاني القَائِمَةُ في صُدُورِ العِبَادِ ، الْمُتَصَوَّرَة فِي أَذْهَانِهِم ، وَالْمُتَخَلِّجَة في نُفُوسِهِم ، والْمُتَّصِلَة بِخَوَاطِرِهِم ، وَالْحَادِثَة عَنْ فِكَرِهِم ، مُسْتُورَةٌ ، خَفِيَّةٌ ، وَبَعِيدَةٌ وَحْشِيَّةٌ ، مَحْجُوبَةٌ ، وَمَوْجُودَةٌ في مَعْنىً ، مَعْدُومَةٌ . لا يَعْرِفُ الإِنْسَانُ ضَمِيرَ صَاحِبِه . وَلا حَاجَةَ أَخِيهِ أَوْ خَلِيطِه وَلا مَعْنى شَرِيكِه وَعَلى مَا يَبْلغ من حَاجَات نَفْسِه ، إلاَّ بِغَيْرِه . وَإِنَّما تَحْيى تِلْكَ الْمَعَاني في ذِكْرِهم لها وَإِخْبَارِهِمْ عَنْهَا وَاسْتِعْمَالِهِم إِيَّاهَا . وَهَذِه

الخِصَالُ هِيَ الَّتي تقرِّبها إلى الفَهْمِ وتُجلّيها للعَقْلِ، وتَجْعَلُ الخَفيَّ منها ظَاهِراً والغَائِبَ شَاهِداً، والبَعِيدَ قَرِيباً، والوَحْشِيَّ مأْلوفاً والغُفْلَ مَوْسُوماً والمَوْسُومَ مَعْلُوماً. وعلى قَدْرِ وُضُوحِ الدَّلالَة، يَكُونُ إظْهَارُ المَعْنى وكُلَّمَا كَانَتْ الدَّلالَةُ أوْضَحَ وأفْصَح، كانتْ أنْفَعَ وأنْجَعَ.»

والمَعَاني مَطْرُوحَةٌ في الطَّرِيقِ، يَعْرِفُهَا العَجَمِيُّ والعَرَبِيُّ والبَدَوِيُّ والقَرَوِيُّ والمَدَنِيُّ، وإنَّما الشَّأْنُ في إقَامَةِ الوَزْنِ وتَخَيُّرِ اللَّفْظِ وسُهولَة المَخْرَجِ، وكَثْرَةِ المَاءِ وفي صِحَّةِ الطَّبْعِ وجُودَةِ السَّبْكِ، فإنَّما الشِّعْرُ صِنَاعَةٌ وضَرْبٌ مِنَ النَّسِيجِ وجِنْسٌ من التَّصْوِيرِ.

* * *

والشِّعْرُ نَفْعُهُ مَقْصُورٌ على أهْلِهِ، وَهُوَ يُعَدُّ مِنَ الأدَبِ المَقْصُورِ ولَيسَ بالمَبسُوطِ ومن المَنَافِعِ الإصْطِلاحِيَّة ولَيسَ بحَقِيقَةٍ بَيِّنَةٍ.

وفَضِيلَةُ الشِّعر مَقْصُورَةٌ على العَرَبِ وعلى مَنْ تَكَلَّمَ بِلِسَانِ العَرَبِ، والشِّعْرُ لا يُسْتَطَاعُ أنْ يُتَرْجَمَ ولا يَجُوزُ عليه النَّقْلُ ومَتَى حُوِّلَ تَقَطَّعَ نَظْمُهُ وبَطُلَ وَزْنُه وذَهَبَ حُسْنُهُ وسَقَطَ مَوْضِعُ التَّعَجُّبِ مِنْهُ، وصَارَ كالكَلامِ المَنْثُورِ، والكَلامُ المَنْثُورُ المُبْتَدَأُ على ذَلك أحْسَنُ من المَنْثُورِ المَنْقُولِ عَنْ مَوْزُونِ الشِّعْرِ، ولَوْ حُوِّلَتْ حِكْمَةُ العَرَبِ لَبَطُلَ ذَلِكَ المُعْجِزُ الَّذي هُوَ الوَزْنُ. ثُمَّ إنَّهم لَوْ حَوَّلُوها لَمْ يَجِدُوا في مَعَانِيها شَيْئاً.

وقَالَ بَعْضُ مَنْ يَنْصُرُ الشِّعْرَ ويَحْتَجُّ لَهُ: إنَّ التُّرْجُمَانَ لا يُؤَدِّي مَا قَالَ الحَكِيمُ، ولا يَقْدِرُ أنْ يُوفِّيه حَقَّه. ومَتَى وَجَدْنَا وَاحِدَهم قَدْ تَكَلَّمَ بِلِسَانَيْنِ، عَلِمْنَا أنَّهُ قَدْ أدْخَلَ الضَّيْمَ عَلَيْهِمَا، لأنَّ كلَّ وَاحِدَةٍ مِنَ اللُّغَتَيْنِ تَجْذُبُ الأُخرى وتَأْخُذُ مِنْهَا وتَعْتَرِضُ عَلَيْهَا.

* * *

وَبِالجُمْلَةِ إنَّ لِكُلِّ مَعْنىً شَرِيفٍ أَوْ وَضِيعٍ ضَرْبَيْنِ مِنَ اللَّفظِ ، هُوَ حَقُّهُ وَنَصِيبُهُ الَّذي لا يَنْبَغِي أَنْ يُجَاوِزَه أو أَنْ يُقصِّر دُونَه .

* * *

إنَّ كَلاَمَ النَّاسِ طَبَقَات . كَمَا أنَّ النَّاسَ أَنْفُسُهُم فِي طَبقَات . وَمَتَى سَمِعْتَ بِنَادِرَةٍ مِنْ كَلاَمِ الأعرابِ . فَإِيَّاكَ أَنْ تَحكيَها إلاَّ مَعْ إعرَابِها وَمَخَارِجِ أَلفَاظِها . فَإنَّكَ إنْ غَيَّرْتَها بِأَنْ تَلحَنَ فِي إعرابِها وَأَخرَجْتَهَا مَخْرَجَ كَلاَمِ المُوَلَّدِين . خرَجتَ مِنْ تِلْكَ الحِكَايَة وَعلَيْكَ فَضْلٌ كَبِيرٌ . فَالنَّبِيلُ لا يَتَنَبَّلُ . وَالفَصِيحُ لا يَتَفَصَّحُ . وَلَم يَتَزَيَّدْ أَحدٌ إلاَّ لِنَقْصٍ يَجِدُه فِي نَفْسِه .

* * *

نقدٌ وتحليل : جرى معظم النقّاد العرب على مقابلة الالفاظ بالمعاني . وتحديد طبيعة العلاقة بينها ، وانعموا في ذلك تجزيئاً وتفصيلاً ، حتى أدركوا العلوم البلاغيّة التي تلمُّ بظاهر التجربة الفنيّة من دون روحها واعماقها . فهؤلاء كانوا ينظرون إلى الأدب نظرة فكرية ، مُتغافلين عن طبيعة الأدب الحدسيّة ، النفسيّة . فتوهموا أن للفظ وجوداً مستقلاً بذاته عن المعنى . ولم يَفْطنوا ان المعنى هو شيء في النفس ، لا يكون دون لفظه ولا يكون اللفظ من دونه . فاللفظة تَنَاشأتْ مع المعنى . فينما سعى الانسان للاتصال بالآخرين ، وهذه النشأة هي نشأة حدسيّة اكثر منها واعية ، تتولد من الاتصال الحميم بين ما يختلج في النفس وبعض الاصوات والحروف بنوع من الترابط والعلاقات الغامضة . لهذا ، جاءت الألفاظ مجسِّمة لطبيعة القوم الذين نشأت فيهم . فالألفاظ الوحشيّة المُختزنة في بطون المعاجم العربيّة تدلُّ على المرحلة الأولى التي عبّر فيها الانسان عن نفسه وما تنطوي عليه من خشونة وغلظة . فالوحشيّة في اللفظ هي تجسيد لوحشية الطبع والنفسية . وقد سقطت وغدت مواتاً ، بعد ان زال الارتباط الشعوري بينها وبين النّفس . فاللفظ اشارة صوتيّة مادية لحالة نفسيّة أو فكرية ، وعندما يتغيّر الفكر ، وتتبدّل أحوال النفس ، تتبدّل معها أحوال الألفاظ. ولعلَّ الجاحظ أدرك ذلك إذ كان يقول :

الاستعانة بالغريب : « الاستعانة بالغريب عجز ، إلا ان يكون المتكلّم بدوياً ، فان الوحشيَّ من الكلام ، يَفهمه الوحشيُّ من الناس ، والعامة ربما استخفّت أقلَّ الألفاظ واضعفها ، ولذلك صرنا نجد البيت من الشعر قد سار ولم يسر ما هو اجود منه » .

وقول الجاحظ يشير إلى العلاقة الحميمة بين واقع النفس وواقع اللغة . فاللفظة الأليفة المهموسة لا تعبّر عن نفسيّة الرّجل الخشن ، الغليظ الطباع ، كما تعبر عنها اللفظة المجهورة ، المتعاظلة الحروف . فاللفظة وجدت تلبية لحاجة في النفس ، فجاءت تعبيراً عن واقع النفوس التي باشرتها ، فاذا كانت الطباع قاسية خشنة تقصّر عنها الألفاظ العذبة ، المتآلفة ، المصقولة ، لأنها لا تفي بأغراضها ولا تقوم مقامها .

أمّا إشارته إلى تفضيل العامة للفظة الميسورة ، الخفيفة ، فذلك تأكيداً للبداهة والنفعيّة اللتين تصدر عنهما غريزة التعبير في الانسان .

فالعامة لا يهدفون إلى التعمّق ولا يبتغون غاية فنيّة او جمالية ، فاللفظة تتقيّد بالنسبة اليهم بالمنفعة المباشرة وأية لفظة عبّرت عنها ، تداولوها . وهذا يثبت ما ذكرناه ، سابقاً ، إذ قلنا ان طبيعة اللغة تُستمدُّ من طبيعة النفس ، وحاجاتها المعيشيّة .

اللفظ والموضوع : وثمة أمر آخر يؤثّر في طبيعة اللفظة ، وهو الموضوع الذي تعبّر عنه وتتقيّد به وتتكيّف بالنسبة اليه ، فكأن ثمة علاقة غامضة بين الموضوع واللفظ . فالموضوع يقتضي ألفاظه ، وهي تعبّر عنه وتحيط به بيسر لا قبل للألفاظ الأخرى به ، لأنه هو الذي يبدعها ويمنحها دلالتها ويعدّل ويبدّل من معناها الشائع . ولعلَّ ذلك ساق الجاحظ إلى القول :

أرى أنْ أتَلَفّظ بألفاظ المتكلّمين ، ما كنتُ خائضاً في صناعة الكلام ، فإنَّ ذلك أفهم عندي ، وأخفّ لمؤْنَتِهِم عليَّ ولكلِّ ألفاظ صناعةٌ لمْ تَلْزَقْ بها ، إلاَّ بعدَ أن كانت مُشاكلاتٌ بينها وبين تلك المعاني . وقبيحٌ بالمتكلّم أن يفتقر إلى ألفاظ المتكلمين في خُطبته أو في محادثة العوّام والجار ، في مخاطبة أهل بيته وعبْده وأمته ؛ فلكلِّ مقَالٌ ، ولكلٍّ صناعة ألفاظ » .

فالجاحظ يرى أن اللفظة تصدر عن موضوعها ، وليس هو الذي يصدر عنها ؛ فاللفظة الوحشيّة مرتبطة بالنفس البدائيّة واللفظة الكلاميّة تتفق مع علم الكلام وتفي بأغراضه ، كما أن اللفظة العلميّة تدلّ على المحصلات العلميّة وتشير إشارتها ، دون لبس أو غموض بالنسبة إلى العلماء ؛ واستطراداً من ذلك يمكننا ان نقول ، ان للأدب ألفاظه وللشعر ألفاظه وللخطابة ألفاظها ؛ والجاحظ لا يقسّم ألفاظ اللغة هذا التقسيم ، بالرّغم من ان المعاجم تبذلها بذلاً عاماً ،الا لأنه يفطن بحدسه الفائق الى ان اللفظة تحمل معنى آخر إلى جانب معناها الأصيل ، إنه معنى مكتسب ، تحصّل لها من الدربة والخبرة وعلوق الجزئيات والتفاصيل به ، حتّى أنه يتولد تولداً جديداً من رحم المعنى القديم .

* * *

ولئن صحّ قول الجاحظ في معظم وجوه المعرفة ، فانه يبدو ذا ضرورة خاصة بالنسبة إلى الشعر حيث تختلف طبيعة التجربة عن طبيعة اللفظة . فالشعر يُعبّر بالانفعال ، وهو نوع من الشعور الغامض الذي لا حدّ له ، واللفظة تعبر عن معنى واضح محدود . فاذا لم يوفّق الشّاعر في ان يُشقّق طينة اللفظة ويبثّ فيها روحاً وحركة ، ويُضفي عليها الحالات النفسيّة والشعورية ، فان تجربته تبقى خرساء ، يرطن بها ، ويُتعتع ، يشعر بالشيء ويعجز عن الافصاح عنه . اللفظة شيء سلبي . حيناً، هي إشارة،وحيناً آخر ، هي خطٌّ أو صوت أو نغم،وهي لاتدلُّ دلالتها ، الا اذا اتصل بها تيّار الوجدان ليبعثها ويحييها ويُخصّبها . فالجاحظ أدرك العلاقة الّتي تجمع بين النفس واللفظ وبين اللفظ والموضوع ، وجعل النفس والموضوع يبدعان ألفاظهما ، يضيفان إلى معانيها الأصليّة معاني أخرى التصقت بها عبر التداول والاختبار . ولئن ميّز الجاحظ بين الموضوع والنفس ، فانهما ، في النهاية ، شيءٌ واحدٌ ، لأن النفس تحرّك الموضوع وتحلُّ فيه ، وهي الّتي تمثّل مركز الابداع والخلق وهي الّتي تجسّم في اللفظ استدراكات خاصة ، تنيطها به بوشائج عقلية أو وجدانيّة . لهذا يرى معظم النقّاد ان تجديد اللفظ والشكل في الأدب لا يتمُّ ، إلا إذا صحبه أو أو سبقه تجديد في النفس ، بعد ان تدرك حقائق او تمر بتجارب جديدة ، تقتضي ألفاظاً جديدة . وقد أدرك بعض الشعراء المعاصرين قدرة في خلق اللفظة الجديدة

من إهاب اللفظة القديمة حتى انهم جمعوا المعنى والنغم والرمز في لفظة واحدة ، تنتمي إلى الحدس النفسي والمشاركة الوجدانيّة ، اكثر مما تنتمي إلى الذاكرة والفهم العقلي .

ومهما يكن ، فان طبيعة ارتباط اللفظ بمعناه أو المعنى بلفظه تحدس عن سر عجيب في النفس : فنحن مهما اوغلنـا في درس وجوه العلاقة بين المعنى ولفظه ، نظلّ نشعر ان ارتباط أحدهما بالآخر هو كارتباط الرّوح بالجسد أو الجسد بالرّوح ، سرٌ يتخطى حدود العقل والادراك . لهذا كانت أجمل الألفاظ ما صدرت عن حدس الأديب أو الكاتب ، حيث تتمّ أعجوبة الخلق ، فتأتي اللفظة ، حيّة ، من دون أن ندرك من أين أتتها الحياة . إنه خلق كامل سويّ .

اللفظ والمعنى : وهذا ما يتبيّنه الجاحظ إذ نراه يقول في مقطع آخر :

المعاني القائمة في صُدوُر العباد ، المُتصوّرة في أذهانهم ، والمُتخلّجة في نفوسهم ، والمتّصلة في خواطرهم ، والحادثة عن فكرهم ، مَستورة ، خفيّة ، وبعيدة ، وحشيّة ، ومحجوبة ، مَكنونة ، وموجودة في معنى ، معدومة ، لا يعرف الانسان ضمير صاحبه ، ولا حاجة أخيه وخليطه ، ولا معنى شريكه ، وعلى ما يبلغه من حاجات نفسه ، إلا بغيره . وإنما تحيا تلك المعاني في ذكرهم لها ، واخبارهم عنها واستعمالهم لها . وهذه الخصال هي التي تقرّبها من الفَهْم ، وتجليها للعقل ، وتجعل الخفيّ منها ظاهراً ، والغائب شاهداً ، والبعيد قريباً ، والوحشيّ مألوفاً ؛ والغُفل مَوسوماً ، والموسوم مَعلوماً ؛ وعلى قدْر وُضُوح الدلالة ، يكون إظهارُ المعنى ، وكلّما كانت الدلالة أوضح وأوْسع ، كانت الدلالة أوْضح وأنجع » .

فالجاحظ يرى أن الألفاظ هي التي تعطي للمعاني وجوداً ، وذلك أن المعاني لا تعدو أن تكون أرواح وخلَجات وتصوّرات لا شكل ولا وجود فعلياً لها ، لأنّ ما يقع في حدود النفس تفهمه وتتصرّف به أو تعانيه معاناة ، دون ان يكون له وجودٌ فعليّ ، إلا في معاناتها له أو شعورها به . فاذا حاول المرء أن ينقل ما في نفسه إلى الآخرين لا بدّ له من ان يتوسّل باللفظ ، وهو إشارة صوتيّة ، خارجيّة ، ترمز إلى الفكرة الداخليّة ، وتجعلها ذات وجودٍ ماديّ ، حسيّ ، بعد ان كانت ذات وجودٍ نفسيّ

فكريّ . فالآية·، ليست في إدراك المعنى في حدود النفس او الشعور باجدى التجارب في حدود الوجدان ، وإنما هي في النزوع بها من الاختلاجة الغامضة إلى الفكرة او الصورة الواضحة ، بعد ان يوفّق الأديب في أن يعطي نوازعه وخواطره شكلاً لفظياً .

فالناس، جميعاً ، يعانون تجارب نفسيّة وينفعلون انفعالات تشبه انفعالات الأديب . أيّهم لا تصيبهم حيرة الحبّ ويستولي عليهم وَجْده وحنينه ؟ إلا ان ما شعروا به في نفوسهم يبقى كحسرة خرساء ، أو كشيءٍ يُعانى ولا يُفهم ، لأنهم أبقوا تجاربهم طيّ ذواتهم ؛ فعنترة عانى بؤس العبودية وظلم المجتمع ووصمة الولادة الوديعة ، لكنه لم يكن وحيداً ، منفرداً بذلك ، بل ثمة ، كثيرون ممن عانوا هذا العار ، إلا انهم لم يعثروا على الألفاظ التي تجسّد انفعالاتهم . فقيمة الشعراء ليس فيما شعروا به ، بل فيما نقلوه وجسّدوه من شعورهم . فالمشكلة الفنيّة ليست مشكلة تجربة ، بل مشكلة التعبير عنها .

اللفظ والتجربة الشّعرية : الا أن الجاحظ لم يَفطن إلى أن اللفظة ، تقصّر عن إدراك أبعاد التجربة الشعرية ؛ فما نسمّيه مما يختلج في نفسنا هو أوضح جزء من معاناتها . فالتجربة أعمق من اللفظ وأرحب وأشمل . اللفظة تحيط بما هو فكريٌّ ، واعٍ وما هو شائع ، والنفس البشرية ، مدلهمّة ، متحرّكة تتخطّف فيها التجارب تخطّفاً . لذلك يحاول معظم الشعراء المعاصرين ان يعبّروا في اللفظة عن ارتباط مدلولها في النفس وما يصحب ذلك من ايحاءات وذ كريات ، تحوّل اللفظة إلى ظلٍّ شديد البثّ ، بعد أن كانت معنى شديدَ الوضوح .

تعظيمُ شأن الألفاظ : ولقد أسرف الجاحظ ، غالباً ، في تعظيم شأن الألفاظ والاغتماض من شأن المعاني ، حتى أنه لا يحرج من القول :

« والمعاني مطروحة في الطريق ، يَعرْفها العَجَميُّ والعربيُّ والبَدَويُّ والقرويُّ والمدنيُّ ، وإنما الشأنُ في إقامة الوزن وتخيُّر اللّفظ ، وسُهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي جُودَة السبك ، وصحّة الطّبع . فانما الشّعر صِناعةٌ وَضَرْبٌ من النسيج وجنْسٌ من التصوير » .

فالجاحظ يعتقد أنّ المعاني مطروحة في الطّريق، أي أنها مبذولة ، شائعة ، يدركها العربيُّ والعجميُّ أي الناس جميعاً ، ويلمُّ بها البدويُّ والقرويُّ والمدني ، أي الأميّ الساذج الذي لم يخبر تعقيد الحضارة ، ولم يسمُ عن البديهيات والمعارف الأولى ، القاصرة ، والمدني الذي ارتقى في الاجتماع والتنظيم وتكشّفت تجاربه وتفتّح على أبعاد جديدة . وعلى الجملة ، فإنه يُضائل من قدر المعاني ويخفض من شأنها ، إذ لا فضيلة لمن يحيط بها . فما قاله امرؤ القيس في الحبّ وما أدركه منه وما شعر به لا يتباين مع من إليه أو من دونه ، لأن أمر الحبّ واحدٌ في النفوس . وما قيل فيه أمس يعاد اليوم أو غداً أو بعد غدٍ وفي كلّ حين .

عمود الشعر العربي : ومن ينظر في عمود الشعر العربي ، منذ جاهليته إلى عهده القريب ، يُلفه ذا معانٍ مكرورة ، تعيدُ ذاتها ، وتُقبل وتدبر حول نفسها ؛ وقد صُنِّفت وجزِّئت وغولي بها وارتفع بعضها على هام البعض الآخر ، وتزاوجت وتوالدت ، دون أن تخرج عن حدودها وتدرك ما وراء أصقاعها وأبعادها ، حتى أفضى إلى البديع العبّاسي الذي يعتمد على التحاذق في الأداء ، والمخادعة في الشكل ، دون أن يكشف أي غور جديد من أغوار الحياة .

والواقع أن الشّعر العربي جرى على سنّة التحديد والتقليد والأخذ والردّ . يدور في حدود العقل والحواسّ ، يخضع اليقين النفسي لليقين المنطقي ، ولا يسيغ المعاني إلا في معادلة واضحة ، بيِّنة الأطراف . ونحن نعلم ان العقل إذ أدرك الوجود ، صنّفه وحدّد معالمه ، حتى أنها لم تعد تتبدّل . فالأشياء قلما تتبدّل في مفهومها العقلي . ولو رضي الانسان بعقله وبالعالم العقلي والحسّي ، لما كان ثمّة مبرر لوجود الفنّ . ولعلّ الجاحظ لم يفطن إلى ان الشعر صدر عن رغبة الإنسان في تعديل المعاني المطروقة ، المكرّرة ، التي يتداولها الانسان في عالمه العقلي والمنطقي . فما هو واحد ، متشابه محدّد ، في العقل ، يتعدّل ويتبدّل ويتجدّد في حدود النفس ، التي تنظر إلى العالم الخارجي من خلال حدقةٍ وجدانيّة ، انفعالية ، خالقة ، بدلاً من أن تنظر اليه بحدقة عقليّة ، علميّة ، ثابتة ، جامدة ومجمدة ، تحنّط الكون وتجعله مطروقاً ، ممضوغاً ، يعيد ذاته ويعيدُ الأشياء .

طبيعة الشعر : وكنا قد أسلفنا في حديثنا عن طبيعة الانفعال الشعري في المقدمة ، أن الشعر يوحد ما هو مختلف في العقل ويناقض ما هو مؤتلف، وأنه يرى فيما لا يرى ويسمع فيما لا يسمع ، ويتلمس فيما لا يلمس ؛ ولعل هذه الحدقة الماورائية ، أو هذا المجهر النفسي الخاص هو الذي يجدد المعاني ، ويمنعها عن الابتذال ، وهو الذي يكتشف المعاني الجديدة فيما وراء المعاني القديمة الهرمة . وذلك يسوقنا إلى الاعتقاد أن الجاحظ يتوهم أن طبيعة الشعر هي طبيعة عقلية ، ولم يقدر له ان يدرك أن طبيعته نفسية تجمع قوى الانسان كلها وتصهرها صهراً إنفعالياً ، وتجعلها تخضع العالم الخارجي ، بدلاً من أن تخضع له . المعاني الفكرية مطروقة ، اما المعاني النفسية ، الحدسية ، فهي ، أبداً ، متجددة ، مبتكرة ، لأن النفس ، متحولة ، متطورة ، لا يقين نهائياً لديها ؛ ان الحقائق العقلية هي الحقائق الثابتة ، المطلقة ، البينة . أما الحقائق النفسية، فهي شيء لطيف ، غير منظور ، تعانى ولا تفهم ، ولا تعرف الاطلاق والثبوت ، وهي تتجدد ، أبداً ، بتجدد النفس وموقفها من ذاتها ومن العالم . فالحب في العقل هو الحب ، لا يتبدل ولا يتغير وهو فوق المكان والزمان والذات ، إلا انه فيما يخضع للواقع الشعري ، تتبدل أبعاده وتتبدل معهـا مواقف الشاعر من القيم والافكار والمظاهر ، وذلك لانه ينيط بها انفعالا من انفعاله ، وروحاً من روحه ، ويقول فيها ما لم يقل ، ويدرك منها ما لم يدرك : لقد تحدث امرؤ القيس عن الحب وتحدث عنه عمر بن ابي ربيعة وبشار وابو نواس وابن الرومي ومن اليهم بما يتباين عند أحدهم عن الآخر ، أما الحقيقة العلمية فتتجمد وتثبت وتنتهي بما يدرك منها . والحقيقة النفسية ، تظل جديـدة ، متولدة ، لان الشاعر لا يدركها بكليتها وإنما يدرك شيئاً منها وسوف يستمر في ملاحقة سرابها إلى الابد ، لأنها حية ، وجودها في النفس أعمق من وجودها في العقل واللفظ ؛ ولن يفهم سرها ويجـلى جلاءً تاماً حتى يدرك سر الحياة .

إقامة الوزن : أما قوله : « إنما الشأن في إقامة الوزن » فيشير إلى ارتباط الشعر بالوزن والقافية التي يستتبعها في ذهن العربي . وقد كانت الأوزان العربية ، فضلاً عن القافية ، ذات إيقاع ودوي وصخب تحدث طرباً وانفعالاً عصبياً ، مما كان يسيغه الجاهلي لأنه يعبر عن طبعه العنيف وميله إلى الضوضاء والجلبة والدوي ،

ولعلنا لا نغالي إذا قلنا إنه بات يقصّر في التعبير عن النفس الحضريّة التي فقدت حماسها ونزوتها واصطخابها ، وجعلت تميل إلى الخفوت والهمس والتنصّت إلى الأنغام الداخليّة الصامتة والشجو والتآلف وما إليها . ولئن كان النقّاد يرون ان الموسيقى الشعرية تنبعث من الوزن والقافية ، فان نقّاداً آخرين يرون ان نغمها هو نغم خارجي مبذول ، تسمعه الاذن وتنفعل به الأعصاب فتنزو ، بينما يكون النغم الحقيقي شيئاً متآلفاً في النفس ، يعانى أكثر ممّا يُسمع . وهذه النغميّة الداخليّة قلما تتجسّد في الوزن والقافية ، لأن نغمهما أقرب إلى الآلية والتقليد والتناسخ ، فكأن أوعيته الصوتية أوعية جامدة . وهذا ما ساق بعض الشعراء المغاصرين إلى اسقاط الوزن والقافية والتعوّض عنهما بنوع من الموسيقى الداخليّة المتولدة من التألف العضوي الحيّ بين الألفاظ والتجربة . ويخيّل إلى معظم هؤلاء ان نغم الوزن وايقاع القافية يشغل الحواسّ عن النغم الدّاخليّ ، ويسفح التجربة بنوع من الاثارة والطرب ، دون ان يدنو بالقارىء إلى الحقائق الروحية الغامضة التي لا يُسفر وجهها إلا حين يدخل المرء إلى روح الأشياء ، فيما تكون أنغاماً حائرة في النفس وقبل ان يقبض عليها عالم الحسّ والعقل ليحوّلها إلى أفكار وأصوات وايقاعات خارجيّة .

ومهما يكن ، فانّ الوزن والقافية ، قد يكونان ضروريين لاحتضان النغم ، كما أسلفنا ، لكنهما يقصّران عن إدراك روح النغم فيما يكون هو والتجربة شيئاً واحداً .

الشعر صناعة وضربٌ من النسيج : أما قوله : « الشعر صناعةٌ ، وضربٌ من النسيج ، وجنسٌ من التصوير » فيدلُّ على ان الشاعر لا يستكمل عدّته الشعرية بالفطرة،وانما هناك الدُّربة والتّروض على اللفظ والعبارة والأساليب الغامضة التي تمكّن الشاعر من التعبير عن نفسه . فهي تصقل الموهبة وتثقفها وتجعل الشاعر يدرك أبعاداً ثقافيّة ونفسيّة وفنيّة يقصّر عنها في حدود الموهبة الفطرية . الا أن الصنعة تختلف عن الذهنيّة والبديع والتحذلق وما إلى ذللك من أساليب واعية تحوّل الشعر إلى عبثٍ باللفظ والمعنى ، لذلك يستدرك الجاحظ بقوله :

« وقد علمنا أن من يقرض الشّعر ويتكلف الاسجاع ، وقد تعمّل في المعاني

وتكلّف إقامة الوزن . والذي تجود به الطبيعة وتعطيه النفس ، لهو أحمدُ أمراً وأحسن موقعاً من القلوب وأنفع للمستمعين من كثير خرج بالكدّ والعلاج » .

وقد يخيّل إلينا أنّ هذين القولين ، يناقض أحدهما الآخر ، الا انهما ، في الواقع ، متكاملان . فالموهبة ، دون الجهد والتثقيف ، تعطي شعراً صادقاً ، دون عمق ، والكدّ دون الموهبة ، يُعطي شعراً صعباً ومعقّداً ، دون صدق . لهذا نقول إن الشعر ليس صناعةً وليس موهبة ، وانما هو الاثنان معاً ، يجمع الثقافة إلى الحدس والمعرفة إلى الوحي ؛ وبذلك نفطن إلى الخطأ الذي تردّى فيه الجاحظ إذ قال ان الشعر « هو ضرب من النسج وجنس من التصوير » والنسج يشير إلى العناية بالشكل والتصوير يشير إلى النقل وأعادة الأشياء إلى حدودها .

ولا بدّ لنا قبل أن ننهي الحديث على النقد عند الجاحظ من أن نثبت له هذا الرأي الأخير حيث يقول :

« والشِّعْرُ نَفْعُهُ مَقْصُورٌ على أهلِه ، وَهُوَ يُعَدُّ من الأدب المقصور ، وليس بالمبسوط ، ومن المنافع الاصطلاحيّة وليس بحقيقةٍ بيّنة » .

ولعلّ الجاحظ قد أدرك بذلك ان الشعر لا يهدف إلى غاية نفعيّة وأنّ غايته لا تتعدّى حدود ذاته ، لا يُعنى بالإفهام والفهم ، والحجج والبيّنات ، ولا يحوّر من وسائله الداخليّة في سبيل غاية خارجيّة . أمّا الحقيقة الاصطلاحيّة فهي الحقيقة الوجدانيّة التي تحلّ من دون الحقيقة العلميّة البيّنة ، كما ذكرنا مراراً . وقد تفوّق الجاحظ في هذا الرأي تفوّقاً ظاهراً على ذاته وعلى سائر النقّاد ، إذ أصاب بحدسه المدهش روح التجربة الشعرية وطبائعها الخاصة .

وعلى الجملة ، فإن الجاحظ ألمّ بخطرات نقديّة دون منهجيّة وتلاحق ، يأخذ ، حيناً بالمظهر ، وحيناً آخر بالجوهر .

نموذج من بخلاء الجاحظ

قصة أهل البصرة من المسجدين

تعريفُ الكتاب : يعرِّف الجاحظ كتابه بقوله: « انه كتابٌ في نوادر البُخلاء واحتجاج الاشحاء ، وما يجور من ذلك في باب الهزل وما يجوز في باب الجدّ » ؛ ويذكر أنه أفاد من كتب الحزامي والكندي وسهل بن هارون والحارثي. وقد انصرف خلاله إلى درس نفسيّة البخلاء ، منطلقاً من قصّة أهل مرو . فهم ذوو بخل عريق تحدَّر منهم إلى بهائمهم ، حتى أن الديكة في بيوتهم تسلب الحَبَّ من مناقير الدجاج من دون سائر الديكة . ثم يلمّ بقصة أهل البصرة من المسجديين ونوادر زبيدة بنت حميد وليلى الماعطيّة وأحمد بن خلف ، كما أنه يثبت رسالتــه لأبي العاص في ذم البخل ومدح الكرم ورسالة للثقفي في الردّ باظهار مفاسد البذل والاسراف .

سببُ وضعه : كان العصر العباسي عصر تنازع شديد بين العرب والموالي ، يظهر كلٌّ منهم مثالب الآخر ، ويُنعمون في ذلك ويضعون فيه التصانيف . ولعلّ الجاحظ قصد في كتابه إظهار بخل الفرس ، وقد تعدّى ذلك إلى غاية فنيّة أدرك بها أبعاداً قصيّة في ضمير النفس البشرية .

أسلوبُه : اعتمد الجــاحظ في كتابه اسلوبي التنــدُّر والسخرية المتولدين من الازدواج والتناقض في النفس البشرية ، فيما يحاول الانسان ان يحقق رغائبه دون ان يظهر بمظهر شاذ ، غير متآلف. وفي معظم الاحيان يسوقه ذلك إلى بعض التصرُّفات والأقوال التي تفتضح ما يُضمر وما يعانيه في نفسه ، فيكون التصرّف الخارجي تعبيراً عن حالته النفسيّة . والفرق بين السخرية الفنيّة والفاجعة لا يرتبط بالنتيجة بل بالسبب. الفجيعة تؤدي إلى أزمة نفسيّة يعاني فيها الانسان مشكلة مصيريّة تبكينا ، بدلاً من ان

تضحكنا ، لأن باعثها بمستوى نتيجتها من الناحية المنطقيّة الايجابيه . أما في المهزلة ، فان الفجيعة لا تقلّ تمزّقاً عن المأساة ، لكنها تضحكنا بدلاً من ان تبكينا ، لان باعثهما ضئيل وغير جدّي بالنسبة إلى نتيجتها المروّعة . فالمأساة هي الملهاة في نتيجتها من دون باعثها . والاشخاص الهازلون هم الذين خرجوا عن جادّة النطق واعتزلوا الواقع العقلي ونشزوا عن الرأي العام ، وغدا لهم منطقهم الخاص الذي يرتفق المنطق العام ويحاذيه ، دون أن يشابهه ويسيغه . إنه منطق مشوش ، يُقبل ويدبر ويدور على نفسه . فالمرء يشعر أنّ ما يميل إليه وما طبع عليه يخالف العُرْف ، لكنه لا يقوى على التخلّص من طبعه ، فيتحوّل ، عندئذ ، عن مجاهدته إلى استنباط الاساليب التي تبرّره وتجعله مستساغاً بالنسبة اليه من دون سائر الناس . فهو يؤمن بالنتيجة إيماناً قسرياً، ثم يشرع في اكتشاف الخدع العقلية والذهنيّة،ليوهم نفسه والآخرين أنه على صواب . والآفة النفسية في ذلك كلّه ، ان ثمة تنازعاً بين الواقع الفردي والواقع الاجتماعي والعقلي ؛ وهما في مدّ وجزر وتجاذب ،يكاد المرء لا يرضخ لطبعه الخاصّ حتى يرهقه الشعور بأنه خرج عن المنحى العام ، ويقع عندئذ ، في حالة من الانفصام النفسيّ . فما يريده لنفسه يخالف ما يريده المجتمع له . والسخرية تبدوعندما ننظر إلى ذلك الانسان من خلال الواقع الاجتماعي ، فنشهد شذوذه الذي يسعى لإظهاره بمظهر الحقيقة والصواب . فلو أخذنا نادرة المرْزويّ الذي قال لزائره ، عندما اطال جلوسه؛ تغدّيت ، اليوم ، فان قال : نعم ، قال : لولا انك تغدّيت لغدّيتك بغداء طيّب . وان قال : لا . قال : لو كنت تغدّيت ، لكنت سقيتك خمسة أقداح ، فلا يصير في يده على الوجهين قليل أو كثير .

المنطق الخاص والمنطق العام : ومن يقرأ هذه النادرة يسخر من صاحبها ، إذ يراه متجاذباً بين منطقه الخاصّ وطبعه والمنطق الاجتماعي المتمثّل في ضرورة إضافة الضيف . منطقه الخاصُّ يناقض المنطق العام ، ولا يكون احدهما إلا بنقض الآخر ؛ ومشكلته في انه يودّ أن يوفق بينهما ، فعمد إلى الحيلة النفسية ، فاستضاف ضيفه بذلك دون ان يخسر شيئاً ، متوهّماً أنه تحرّر ونجح في أمره ولم يفطن انه خدع نفسه ولم يخدع الآخرين . والسخرية تظهر في أن هؤلاء يعظمون ما لا عظَمَة له . وقد اصبحت الغاية ، بالنسبة اليهم ، وسيلة والوسيلة غاية ، وسخّروا حياتهم ، كلها ،

لأمور لا يعنى بها الانسان في العرف الشائع . لقد صغرت نفوسهم وتعاظمت الأشياء من دونها ، وأصبح لهم مقاييسهم الخاصة واطماعهم العظيمة المشبعة بالخوف والوهم . السخرية تتولد ، عندما نراقب هؤلاء فيما يقعون تحت وطأة الأقدار الزّائفة ، والعاهة النفسيّة .

قصة المسجديين :

ايجاز وتقديم : كان بعض اهل البصرة يجتمعون في باحة المسجد حيث يتدارسون أمر الاقتصاد . فقام شيخ منهم يقصُّ قصته مع الماء العذب الذي كان ينفق منه في غسل يديه وغسل النعجة وشرب الحمار . وكان ذلك يكلفــه كثيراً ، فتفكّر بذلك حتى انفتح له رأي في التدبير ،فصهرج المتوَضّأ وصوّب اليه الماء العذب فتوفّر له فيه . أما قصّة مريم الصّناع ، فقد انبرى بها شيخ آخر فذكر تزويجها لابنتها في الثانية عشرة،وقد زيّنتها تمام الزّينة بأموال ربحتها من الطحين الذي كانت تجمعه إثر كلّ عجنْة . أما زوجها ، فقد عجب لهذا المال المفاجىء، لكنه لم يتحرَّ عن مصدره ، وانما قال : « وكيف دار الأمر ، فقد كفتني المؤونة ورفعت عني هذه النائبة » . وتمنى ان تخرّج ابناءها على عرقها الصالح . بعدئذٍ نهض شيخ آخر هو شيخ النّخالة وجعل يتحدّث لهم باسلوب منطقي كعلماء الكلام ، ذاكراً كيف تجمع الاشياء الكبيرة من الأشياء الصغيرة ، كالرمال التي ليست سوى حبة إلى جنب حبة وبيوت الاموال التي ليست سوى درهم إلى جنب درهم . وقصّ عليهم قصة صاحب سقط الذي كان يربح الفلفلة والفلفلتين ، جامعاً من ذلك ثروة طائلة . وجرى ان ألمّت به وعكة ببعض السعال فوُصِفت له الحلوى ، فاستثقل نفقتها وترك أمره لله . وبينما هو كذلك ، اذ بأحدهم يحدثه عن فضيلة النخالة . ولما حسا منها مرة ، اكتشف لها فضائل كثيرة ، فهي قد اثلجت صدره وعصمته عن الاكل ، فما جاع ظهراً . ولما اقترب وقت غذائه من وقت عشائه طوى العشاء . وهكذا انفتح له باب في استعمال النخالة . فطلب من العجوزان تغلي له منها في كل غداة . ثم يبيعون النخالة بعد احتساء مائها ، فيكسبون « فضل ما بين الحالين » . وثمة شيخ آخر ، انبرى لهم بقصة معاذة العنبرية التي اهداها ابن عمّ لها اضحية ، فبدت كئيبة ، مكدودة ، لانها لم تكن تدري كيف تتصرف ،

دون ان تخسر منه شيئاً . وقد جعلت لكل شيء موضعاً ، فالمصران وتر للمندفة والقرن وتدٌ تعلق به الاشياء . اما الدم ، فقد حارت به لأن الدين يحرم شربه من دون وجوهه الاخرى ، وهي اذا لم توفق للانتفاع به ، كان غدا ذلك كيّة في نفسها . وبينما هي كذلك ، اذا بها « تتَطَلَّق » لانه انفتح لها باب في تدبير ذلك الامر . لقد تذكرت ان الدم المغلي إذا طُليَت به الخوابي ، قويت وقست وطال عمرها . وهكذا تكون قد انتفعت بكل شيء . بعد ستة اشهر مرَّ بها الشيخ ، فسألها عن لحم الاضحية ، فرَّجحت رأسها وقالت له مبتسمة « حاشا لم نصل إلى القديد بعد ، لنا في الالية والحوشي والعظم المعرّق معاش ولكل شيء اوان » . عندئذ ، نهض شيخ الحمار والماء العذب وضرب الارض بجفنة من الحصى وقال : « لا تعلّم انك من المسرفين . حتى تسمع أخبار الصَّالحين » .

النَّصّ : قال أصحابنا من المسجديّين : اجتمعَ ناسٌ في المسجد ممن ينتحلُ الاقتصاد[1] في النَّفقة ، والتمييز للمال ، من اصحاب الجمع والمنع ، وقد كان هذا المذهب صار عندهم كالنسب الذي يجمع على التحاب وكالحلف الذي يجمع على التناصر . وكانوا ، اذا التقوا في حَلقِهِم ، تذاكروا هذا الباب وتطارحوه وتدارسوه التماساً للفائدة واستمتاعاً بذكره .

فقال شيخ منهم : ماءُ بئرنا ، كما قد علمتم ، مالحٌ أُجاجٌ[2] ، لا يقربه الحمارُ ولا تسيغهُ الإبل ، وتموت عليه النخل . والنهرُ منّا بعيد ، وفي تكلف العذب علينا علينا مؤونة . فكنا نمزج منه للحمار ، فاعتل عنه ، وانتقض[3] علينا من أجله ، فصرنا بعد ذلك نسقيه العذب صِرفاً وكنت ، أنا والنعجة ، كثيراً ما نغتسل بالعذب مخافة أن يعتري جلودنا منه مثل ما اعترى به جوف الحمار . فكانَ ذلك الماء العذبُ الصافي يذهب باطلاً . ثم انفتح لي فيه باب من الاصلاح . فعمدت إلى ذلك المتوضأ فجعلت في ناحية منه حفرةً ، وصهرجتها ، وملّستها حتى صارت كأنها صخرة منقورة ،

---

١ – اي ينتسب اليه ويتخذه خطة .

٢ – أجاج : مر .

٣ – انتقض علينا : تغير وصار عاصياً .

وصوبت اليها المسيل . فنحن الآن ، إذا اغتسلنا، صار الماء اليها صافياً، لم يخالطه شيء فربحنا هذه منذ أيام ، وأسقطنا مؤونة عن النفس ، والمال مال القوم ، وهذا بتوفيق الله و منّه .

فاقبل عليهم شيخٌ فقال : هل شعرتم بموت مريم الصنّاع ؟ فانها كانت من ذوات الاقتصاد ، وصاحبة إصلاح . قالوا : فحدّثنا عنها . قال : نوادرها كثيرة ، وحديثها طويل . ولكني أخبركم عن واحدة فيها كفاية . قالوا : وما هي ؟ قال : زوجت ابنتها ، وهي بنت اثنتي عشرة ، فحلّتها الذهبَ والفضة ، وكستها المرويّ[1] والوشيَ والقزَّ والخزَّ ، وعلقت المعصفرَ[2] ودقت الطيب ، وعظمت أمرها في عين الختن ، ورفعت من قدرها عند الاحماء . فقال لها زوجها : « أنّى لك هذا يا مريم ؟ » قالت : « هو من عند الله ! » قال : « دعي عنك الجملة ، وهاتي التفسير والله ، ما كنت ذات مالٍ قديماً ، ولا ورثته حديثاً . إلا أن تكوني قد وقعت على كنزٍ . وكيف دار الامر فقد اسقطت عني مؤونة ، وكفيتني هذه النائبة » . قالت : « اعلم أني منذ يوم ولدتها إلى ان زوّجتها ، كنت أرفع من دقيق كل عجنة حفنةً . وكنّا ، كما قد علمت ، نخبز كل يوم مرة . فاذا اجتمع من ذلك مكوك[3] بعته » . قال زوجها : « ثبت الله رأيك وأرشدك ! ولقد اسعد الله من كنت له سكناً ، وبارك لمن جعلت له إلفاً ! ولهذا وشبهه قال رسول الله (صلعم) من الذود[4] إلى الذود إبل ! واني لأرجو ان يخرج وُلدك على عرقك الصالحِ ، وعلى مذهبك المحمودِ . وما فرحتي بهذا منك بأشدّ من فرحي بما يثبت الله بك في عقبي من هذه الطريقة المرضية » .

فنهض القوم بأجمعهم إلى جنازتها وصلّوا عليها ، ثم انكفّوا إلى زوجها فعزّوه على مصيبته ، وشاركوه في حزنه .

---

١ – الثوب المروي : المنسوب الى بلد بالعراق على شط الفرات .
٢ – المعصفر : اي ما صبغ بالعصفر من الثياب .
٣ – المكوك : مكيال يسع صاعاً ونصف صاع .
٤ – الذود : ما بين الاثنين والتسع او ما بين الثلاث والعشر من الإبل . وقولهم في المثل « الذود الى الذود إبل » يريدون به القليل من الإبل ، اي اذا أضيف القليل الى القليل يصير المجموع كثيراً .

ثم اندفع شيخ منهم فقال : يا قوم : لا تحقروا صغار الأمور ، فان أول كل كبير صغير . ومتى شاء الله أن يعظم صغيراً عظمه ، وأن يكثر قليلاً كثره . وهل بيوت الأموال إلا درهم إلى درهم ؟ وهل الذهب إلا قيراط إلى جنب قيراط ؟ أو ليس كذلك رمل عالج[1] وماء البحر ؟ وهل اجتمعت أموال بيوت الأموال إلا بدرهم من هنا ودرهم من ههنا ؟ قد رأيت صاحب سقط[2] قد اعتقد[3] مائة جريب[4] في أرض العرب ، ولربما رأيته يبيع الفلفل بقيراط ، والحمص بقيراط ، فاعلم انه لم يربح في ذلك الفلفل إلا الحبة والحبتين من خشب الفلفل ، فلم يزل يجمع من الصغار الكبار حتى اجتمع ما اشترى به مائة جريب . ثم قال إشتكيت أياماً صدري من سعال كان أصابني ، فأمرني قوم بالفانيذ[5] السكري وأشار علي آخرون بالخزيرة[6] تؤخذ من النشاشتج[7] والسكر ، ودهن اللوز ، وأشباه ذلك . فاستثقلت المؤونة ، وكرهت الكلفة ، ورجوت العافية . فبينا أنا دافع الأيام ، إذ قال لي بعض الموفقين : « عليك بماء النخالة ، فاحسه حاراً » . فحسوت . فاذا هو طيب جداً ، وإذا هو يعصم فما جعت ، ولا اشتهيت الغداء في ذلك اليوم إلى الظهر . ثم ما فرغت من غدائي وغسل يدي حتى قاربت العصر .

فلما قرب وقت غدائي من وقت عشائي ، طويت العشاء ، وعرفت قصدي ، فقلت للعجوز : « لم لا تطحنين لعيالنا في كل غداة نخالة ، فان ماءها جلاء للصدر وقوتها غذاء وعصمة . ثم تجففين ، بعد ، النخالة ، فتعود كما كانت ، فنبيعه ، اذ الجميع بمثل الثمن الأول ، ونكون قد ربحنا فضل ما بين الحالين » . قالت : « ارجو

---

١ – رمل عالج : جبال متواصلة يتصل اعلاها بالدهناء ويتسع اتساعاً كثيراً حتى قيل : رمل عالج يحيط باكثر ارض العرب .

٢ – السقط : الشيء الخسيس .

٣ – اعتقد : جمع .

٤ – الجريب : مكيال ، ومقدار معلوم من الارض .

٥ – الفانيذ : ضرب من الحلواء .

٦ – الخزيرة : نوع من الحلواء .

٧ – النشاشتج : النشاء .

ان يكون اللهُ قد جمع بهذا السُّعال مصالح كثيرةً . لما فتح الله لك بهذه النخالة التي فيها صلاحُ بدَنِك وصلاحُ معاشك . وما أشكُّ أنّ تلك المشورة كانت من التوفيق » قال القوم : « صدقت ، مثل هذا لا يكتسب بالرأي[1] ولا يكون إلا سماويا » .

ثم اندفع شيخ منهم فقال : لم أرَ في وضع الامور مواضعها وفي توفيتها غاية حقوقها كمعاذة العنبرية ! قالوا : وما شأن معاذة هذه ؟ قال : أهدى إليها العام ابن عمٍّ لها أضحيّةً . فرأيتها كئيبة ، حزينة ، مفكرة مطرقة . فقلت لها : « مالكِ ، يا معاذة ؟ » قالت : « أنا امرأة ارملة ، وليس لي قيِّم ، ولا عهد لي بتدبير لحم الاضاحي وقد ذهب الذين كانوا يدبرونه ويقومون بحقه . وقد خفت أن يضيع بعض هذه الشاة ، ولست أعرف وضع جميع أجزائها في أماكنها . وقد علمت أنّ الله لم يخلق فيها ولا في غيرها شيئاً لا منفعة فيه، ولكنّ المرء يعجز ، لا محالة . ولست أخاف من تضييع القليل، إلا انه يجر تضييع الكثير. أما القرن، فالوجه فيه معروف . وهو ان يجعل فيه كالخطاف ويسمَّر في جذع من جذاع السقف فيعلق عليه الزُّبل[2] والكيران[3] وكل ما خيف عليه من الفار والنمل والسنانير وبنات وردانَ والحيَّات وغير ذلك . واما المصرانُ فانه لأوتار المندفة ، وبنا إلى ذلك أعظم الحاجة . وأما قحف الرأس واللحيان وسائر العظام، فسبيله أن يكسَّر ، بعد ان يعرَّق ، ثم يطبخ ، فما ارتفع من الدَّسم كان للمصباح وللادام وللعصيدة[4] ، ولغير ذلك . ثم تؤخذ تلك العظام فيوقد بها ، فلم يرَ الناس وقوداً قطّ أصفى ولا أحسن لهباً منه. وإذا كانت كذلك،فهي أسرع في القدر لقلة ما يخالطها من الدُّخان . واما الإهاب، فالجلد نفسه جراب ، وللصوف وجوه لا تدفع . واما الفَرْثُ[5] والبَعْرُ فحطب إذا جُفف ، عجيب . » ثم قالت : « بقي الآن علينا الانتفاع بالدم ، وقد علمت أن الله ، عزَّ وجلَّ ، لم يحرِّمْ من الدَّم المسفوح إلا أكله وشربه ، وإن له مواضع يجوز فيها ولا يمنع منها . وان انا لم أقع على علم ذلك

---

١ – بالرأي : أي بالنظر والبحث .

٢ – الزبل : ج زبيل وهو القفة .

٣ – الكيران : ج كير وهو الزق .

٤ – العصيدة : دقيق يلث بالسمن ويطبخ .

٥ الفرث : الزبل ما زال في الكرش .

حتى يوضع موضع الانتفاع به ، كان صار كيّةً في قلبي ، وقذًى في عيني ، وهماً لا يزال يعودني . فلم ألبث ان رأيتها قد تطلّقت وتبسّمت . فقلت : « ينبغي ان يكون قد انفتح لك باب الرأي في الدّم » قالت : « أجل ! ذكرت ان عندي قدوراً شامية جدداً . وقد زعموا أنه ليس شيء أدبغ . ولا أزيد في قوتها ، من التلطيخ بالدم الحار الدّسم . وقد استرحت الآن ، إذ وقع كل شيء موقعه » .

قال : ثم لقيتها بعد ستة أشهر . فقلت لها : « كيف كان قديد تلك ؟ » قالت : « بأبي انت ! لم يجيء وقتُ القديد بعد . لنا في الشحم ، والإَليَة ، والجنوب ، والعظم المعرّقِ وغير ذلك معاش ! ولكل شيء أوان ! »

فقبض صاحبُ الحمارِ والماءِ العذبِ قبضةً من حصى ، ثم ضرب بها الأرض ، ثم قال : « لا تعلم أنك من المسرفين حتى تسمع بأخبار الصّالحين ! » .

تحليل :

أسلوب ذو وجهين : توسل الجاحظ في هذه القطعة بالاسلوب الإخباري ، إذ جعل يتلو لنا الحوادث ، بخيلاً أثر بخيل ، حتى أوفى إلى النهاية التي تظهر لنا عظم بخل هؤلاء الشيوخ . فهذه القطعة أقرب إلى الأقصوصة ، لأنها ذات عقدة ونهاية ، كما أنها تعتمد على الأشخاص والأحداث .

أما اسلوبها ، فمزدوج لأن الجاحظ ذكر خلالها ان هؤلاء القوم كانوا ممن انتحلوا الاقتصاد وأنهم أصحاب « الجمع والمنع » . كما انه جعل يقول ، عندما يكتشف احدهم وسيلة جديدة للاقتصاد ، إنه « انفتح له باب التوفيق » . وهذه العبارات ذات وجهين . وجه رصين طبيعي مقتنع ، إذا واجهناها بالنسبة إلى البخلاء ، ووجه ساخر متهزىء ، مستخف ، إذا واجهناها بالنسبة إلى الجاحظ . وهكذا ، فإنه وفّق بأسلوب مزدوج ، يبدو ظاهراً ، عادياً ، طبيعياً ، رقراقاً ، كمياه الغدير ، ولكنه ينطوي ضمناً على السخرية والاستخفاف . ان انفتاح باب التوفيق لهم يضحكنا من سخفهم ، اما بالنسبة اليهم ولأفكارهم ومعتقداتهم ، فقد كان كتقرير موضوعي .

التظاهر بالموضوعية : وعندما نتلو هذه القطعة نجد ان الجاحظ اعتزل الحديث عن نفسه وعن تأثراته المباشرة ، واقتصر في عنايته على ما شاهده من الآخرين . لقد

واجه البخلاء ونظر اليهم من بعيد وجعل يصف أعمالهم كأنه يشاهدها مشاهـــدة لامبالية ، أو كأنه عالم يراقب الظواهر والتطورات وينقلها نقلاً ، كما تبدو له بصدق . وقد فصَلَ بين ذاته والاشياء أو الأشخاص الذين عرض لهم .

الحَوادِث الصَامتة : كما ان الحوادث تتوالى ، الواحدة إثر الأخرى ، دون تعليل وتفسير أو تأويل . فعندما انبرى الشيخ يتحدث لهم عن مريم الصنّاع وفضائلها ، ذكر انها زوّجت ابنتها في الثانية عشرة من عمرها وانصرف متابعاً الحديث دون ان ينبري الجاحظ إلى تفسير الحادث . ذلك ان الكاتب كان يودُّ ان يدع الحوادث تتكلم عن ذاتها ، من دون ان يتكلم عنها . ان مريم الصنّاع زوّجت ابنتها في الثانية عشرة ، لانها تود أن توفر كلفتها . وهذا الامر هو غاية ما قد يتمثله الانسان من البخل . هذه الحادثة الخارجيّة في تصرُّف مريم الصّناع ، كانت تعبيراً عن حالة داخلية . فالجاحظ كان يعبّر عن الأحوال النفسية من خلال التصرفات المادية . وكذلك الأمر ، عندما ذكر قيام الشيوخ إلى جنازة مريم وشدة حزنهم عليها ومدى فجيعة زوجها بها ، فقد كان يوعز بذلك إلى ان نفسية تلك المرأة هي رمز او نموذج لنفسية هؤلاء الشيوخ جميعاً . وهذا الاسلوب الصامت ، غير المباشر الذي اعتمد فيه الكاتب على التقرير والملاحظة ، هو من اجدى الاساليب الفنية التي تنفذ بنا إلى اعماق النفس . فهو قد اكتفى بقيام هؤلاء الشيوخ إلى جنازة مريم وتكريمهم إياها عن تحليل نفسيّة كلٍّ منهم ، وأظهرها لنا من خلال نفسية مريم . وبهذا يكون الجاحظ من أبرع القصّاصين ، لأنه يدرك كيف يوقّع الحوادث حتى تؤدّي المعنى وتوغل في التحليل .

أسلوبٌ مسرحيّ : وفي كل مرّة ينبري بها شيخ متحدثاً عن أمر من الأمور ، فان ذلك يمثل مشهداً من مسرحية مجزوءة قصيرة . ان شيخ الحمار والماء العذب مثّل المشهد الأول لهذه المسرحية . وكذلك فان كلاًّ من الشيوخ الذين تحدثوا عن مريم الصناع والنخالة ومعاذة العنبرية ، يشخص مرحلة جديدة في تطور هذه المسرحية التي يسدل ستارها ، عندما يتوتر شيخ المشهد الأول ويرى نفسه قد أقعى في الحضيض ، بينما سما عليه اولئك جميعاً . فالجاحظ ، يترجّح في هذه القطعة بين أحوال شتى ،

من قصة إلى مسرحية إلى إخبار أو نادرة ، وما أشبه ، ومسخّراً ذلك جميعه في سبيل السخرية الفنية . وهذه السخرية تجري ، غالباً ، على وجهين . فثمة سخرية خارجية توري في النفس انفعالاً عصبياً ، وسخرية داخلية توري في النفس نشوة وئيدة . الاولى تقوم على تناقض الأحداث وغرابتها ومفاجآتها كالملابس الغريبة واللهجات المصطنعة والاعمال غير العادية التي تستثير قهقهتنا بضحك عصبي خارجي ، لا يمتّ إلى التحليل النفساني وبالتالي ليست له قيمة فنية . وهو، كذلك، يسير ،لا يقتضي موهبة أو ثقافة . أما الوجه الثاني من السخرية ، فإنه ذلك الوجه الداخلي الذي يعتمد على تناقض الحالات النفسية ، إذ تختل مقاييس الأشياء ومنطقها في نفس أحد الأشخاص ، فينبري لنا بأفكار وأعمال تستثيرنا ، لانها تدل على اختلال منطقه النفسي او السلوكي. ففي هذه القصة جعل الجاحظ يصف تأزم الأحوال الوجدانية في نفس البخلاء . ويبدو واحدهم مكدوداً متجهماً ، كأنما ابتلي بأعظم المآسي وأفجع الأمور ، حتى إذا أتضح لنا باعثه ، وجدناه تافهاً ، صغيراً ، لا نسبة بينه وبين النتيجة التي أدّى اليها في في نفوس البخلاء . فالسُّخرية النفسية تقوم على المفاجأة كالسُّخرية الخارجية . ولكن المفاجأة تجري في النّفس ، في غرابة الصّلة بين السَّبب والنتيجة ، بين ما نتوقعه ، عادة ، وما يطالعنا به ، مما لم نُعِد نفسنا له . عندما ذكر لنا الكاتب انّ الشيخ كان مكدوداً ، معذباً ، خيل الينـا أنه ألمتْ به مُصيبة كبرى . ولكن عندما علمنا ان تلك المصيبة هي ضياع بعض الماء العَذْب ، سخرْنا منه لعـدم توقُّعنا ان يكون وراء تلك النَّتيجة العظمى سبب بلـغ هذا القدر من التّفاهة . فالجاحظ لا يُظْهر لنـا احتقـاره لاولئك البخلاء اظهاراً واضحاً ،سافراً ، وانما اظهره بأسلوب مستور ، إذ جعلنا نحتقرهم عندما نفهم أنهم يشقون اعظم الشقاء لاجل شيء يسير مبتذل . انهم منحطون صغيرو النفوس ، لا أحلام ولا مطامع كبيرة لديهم ، يلغون ويدبون دون كرامة وكبرياء . ولعل تصدي الكاتب لهم بهذا لأسلوب سما بقيمته الفنية .

القيمة الفنيّة : ذكرنا مراراً ان الفن يعتمد النفس البشرية كمادة اولى ،بقـدر ما يوغل الفنان في اعماقها، كاشفاً اسرارها وحقائقها المستورة ، بقدر ذلك يسمو

ويخلد . وكل اثر يعتمد على المظاهر الخارجية والانفعالات الطائشة دون ان يكتشف غوراً او ظلمة في النفس ، فهو قـــد يرضي بعض الناس بعض الزمن ، لكن الظلمة لا تعمّ ان تغشاه . والجاحظ خلال هذه المقطوعة ، يشارك مشاركة عميقة في تحليل نفسية الانسان ، وفهم أغوارها البعيدة ، لأنه وقّع الحوادث ونظمها ، لا لفضيلة الغرابة أو الدهشة ، بل للدلالة على تلك المضاعفات والتعقيدات النفسية التي كان يعانيها البخلاء .

لقد كان يهدف إلى دراسة واقع نفسية البخيل متمثلاً عليه بأولئك الشيوخ . فالجاحظ كان قد شاهد بخلاء كثيرين وتأمل تصرفاتهم وكيفية تفكيرهم ، حتى أدرك تمام الادراك طبيعتهم ، فألف من هؤلاء الشيوخ اشخاصاً أناط بهم مـــا الم به . فمن هـــذا القبيل ، كان الجاحظ فناناً ، لأن الفن يُنشيء نمـــاذج بشرية لا تشبه افراداً معينين منفردين ، وانما هي رمز أو عنوان لفئة من الناس تشترك بطبائع ومميزات واحدة . أما ما نشهده من مبالغة في تصوير هؤلاء الشيوخ ، فإنه يلازم طبيعة الآثار الفنية . وقد كان النقّاد الغربيون يقولون ان بخيل موليير ليس إنساناً عادياً نشاهده بين الناس دائماً ، وانما هو شخص مستحيل الوجود . وهذا القول يصحّ ، أيضاً ، في بخلاء الجاحظ . انهم مستحيلو الوجود ، او انهم ليسوا واقعيين ، لكننا نعلم ان الفن ليس واقعاً ، وإنما هو انتخاب من الواقع وجوهره وسموٌ به إلى واقع اكثر غلواً تظهر فيه بل تسطعَ المميزات الجوهرية للواقع الشائع المتبذل . فالجاحظ عندما يتصدى لبخيل بروحه الفنانة لا يعنى بوصف عينيه ، مثلاً ، ولا يتحدث عن لون الثياب التي يرتديها ، وانما يبحث في أعماله التي استدلّ بها على نفسيته، فيغالي بها او يحذف منها تصرفاً ليس له دلالة على البخل . لقد انتخب من تصرفاتهم ما يظهر بخلهم . ذلك ان لون العينين والثياب هو عرض زائل ، لا قيمة له في الدلالة على نفوسهم . فالرّجل ذو العينين الزرقاوين ليس ، عادة ، اكثر بخلاً من الرجل ذي العينين السوداوين . اي ان لون العينين لا علاقة له بالبخل . لذلك تجاوز الجاحظ عنه وتصدى لكل ما يجعلنا نوغل بنفسياتهم وضاعفه واظهره بشكل ناتىء بارز ، حتى نؤخذ به ونتأثر منه . وهكذا رأينا ان اعمال هؤلاء جميعاً ، هي حلقة متسلسلة متلاحقة لأعمال مشبعة بالبخل ، يرتفع منها اللاحق على السابق ، حتى يكاد أن يطأه . ان كل شيخ من اولئك الشيوخ ، يرتفع ببخله عن الآخر ، حتى إذا ما وصلنا إلى البخيل الأخير ، أي معاذة العنبرية ،

رأينا البخيل الأول – الذي خيّل الينا في البدء انه يغالي ويسرف بالبخل – يغالي ويسرف بالتبذير . وهكذا فإن المعاني والحوادث والاشخاص يرتفع أحدهم على الآخر بالنسبة للجاحظ ، حتى يصوّر لنا المثال الأعلى للبخلاء، منشئاً من ذلك كله أثراً فنياً خالداً .

طبائعهم النفسية :

ذلك كان اسلوب الجاحظ في كتابته لهذا النموذج ، فكيف بدت نفسية البخلاء الذين تولى دراستهم ؟

إختلال نفسي : لا شك ان هؤلاء البخلاء كانوا ذوي اختلال نفسي ، تولد فيهم لنتيجة كثيرة التعقيد . فثمة الوراثة والبيئة والعائلة والفقر وأسباب عديدة .لكن الاسلوب الذي تتولد به هذه الآفة هو واحد . هنالك ، مثلاً ، امرؤ أعوزه المال ولم يتيسر له ، ففجع او ذل واضطر للسؤال . ولقد أثر هذا الأمر تأثيراً حاداً في نفسه وطبعه بالخوف من الحاجة والعوز ، أبداً ، وغدت وطأة هذا الشعور تستبد به كل كل مرة يهم ان ينفق مالاً ، اذ يخشى ان يبذله ، فيأتي يوم أسود ويعوزه . في هذه المرحلة كان توفير المال وسيلة لتأمين الحاجة ، وهرباً من العوز . ولكن هذا الشعور يستبد بالمرء ويقوى عليه ويتملكه امتلاكاً مرضياً ، فلا يعود يجمع المال للحاجة او للخوف وانما تصبح لديه عقدة نفسية تجعله يتمتع بجمع المال وتغدو سعادته الكبرى ان يكسب منه ، وتعاسته الكبرى ان ينفقه . وهكذا يصبح المال كشيء يقدس ويعبد ، ويصبح الشيء الذي تستباح في سبيله جميع الأشياء ، لأنه يصبح الغاية الوحيدة للحياة . وفي هذه المرحلة لا يعود صاحب المال يملك ماله بل ان المال هو الذي يملك صاحبه . فالبخل يرتكز ، أصلاً ، على وطأة شعور حاد ، قديم ، ما برح يستبد بوجدان المرء بصورة غامضة قاتمة . لقد كسب هؤلاء البخلاء ، مرة ، مالا ، فاغتبطوا بذلك ، أو أعوزهم مرة أخرى ، فلم يعثروا عليه فمال بهم ذلك إلى الاستئثار به خوفاً من الشعور بالفاقة او تمتعاً بلذة الشعور الذي يعتريهم عندما يملكونه . هكذا نشأ البخل في نفس البخلاء ، ثم جعل يتضاعف ويتراكم ، حالا بعد حال ، حتى غدا عقدة تعتري نفوسهم بمثل المرض الذي لا شفاء له . لهذا شهدناهم يجتمعون بألفة ويتذاكرون امر البخل ويتوسلون لتبريره بالحيل المنطقية .

تَوَسُّلهُم بالمَنْطِق التَبريريّ : ثمة نوعان من المنطق ، المنطق المباشر الذي ينزع من الأسباب إلى النتيجة والمنطق التبريري الذي يؤمن بالتيجة قبل ان يعرف الاسباب ، ثم يرتد متحرِّياً عنها ليبرر ايمانه بها . الاول يعنى بالحقيقة الصحيحة، والثاني يؤمن بحقيقة مجانية ، يغصب الاسباب ليبرهن صحتها . فالمنطق التبريري ، إذن ، هو وسيلة يعتمدها أصحاب الآفات، ليرفعوا مسؤولية آفاتهم عن عاتقهم وينيطوها بسبب من القدر . ان البخيل الذي شخص في المشهد الأول من النموذج كان في أزمة عظيمة ، لأنه افتقد قليلاً من الماء العذب،وهو يعتقد ان توفيره للماء،انما هو اقتصاد وان الماء الذي تغسل به الايادي هو تبذير . والواقع ، ان هذا الشيخ بلغ من التَّقتُّر والتَّدنيق ما جعله يَشْقى بضياع أيّ شْيءٍ مهما كان زهيداً ، وانفاق أيّ فلْس ، أيا كانت الظروف التي تقتضيه انفاقه . وقد جعل يشعر بذلك راغماً معصوباً . وإذا اراد الاّ يشعر بعذاب انفاق المال، فإنه يعيا ويعجز . فعذاب الانفاق كعذاب النار، لا يمكنه الاّ يشعر به . فهو يجد نفسه في حالة مُبْرمة ، لا يمكنه ان يتحرَّر منها . والإنسان الذي يقصّر عن أن يتَّبع الفضائل ، يحاول أن يجعل من رذائله فضائل . وهؤلاء البخلاء ، عندما عجزوا عن التخلص من نقصهم ، جعلوا يبرهنون أن بخلهم هو فضيلة ، متوسّلين لذلك بالمنطق التبريري . وقد رأينا ذلك المنطق خاصة في شيخ النخالة الذي استهل حديثه وكأنه عالم من علماء الكلام : « ثم اندفع شيخ منهم فقال : يا قوم لا تحقروا صغار الأمور ، فإن أول كل كبير صغير . وهل بيوت الأموال إلا درهماً إلى جنب درهم ، وهل الذهب إلا قيراطاً إلى جنب قيراط . وهل اجتمعت بيوت الاموال إلا بدرهم هنا ، ودرهم من ها هنا.» أنت ترى أن هذا القول يعتمد على المنطق العلمي . فهو إذ يقول إن أول كل كبير صغير كان ينطق بحقيقة . فالشاب الكبير كان طفلاً صغيراً والشجرة الباسقة كانت غرسة، فالمبدأ إذن صحيح ، لكن الإختلال في تطبيق هذا المبدأ الصحيح على واقعٍ مختل مَشوب وربما مريض . لقد كان يتدنَّق حتى بالفلس القليل، وأراد ان يبرِّر ويبرهن ان التدنيق بالفلس هو عمل صحيح، فأسنده إلى المبدأ العام الذي يقول إن أول كل كبير صغير . وهكذا برهن لنا عن أهمية الفلس الصغير بالنسبة للدرهم والدراهم الكبيرة . ولقد أفادوا من منطق العصر

العباسي ، لكنهم حوّلوه إلى مادّة موتورة يشخص فيها كثيرة من دناءة الإنسان الذي لا كرامة له ، والذي لا يتورّع عن استحلال كل شيء في سبيل التوفير والتدنيق .

استباحة القيم : لو نظرنا إلى مريم الصناع لتحقق لنا ان فضيلتها الكبرى ، كانت في تزويج ابنتها وتوفير معاشها منذ الثانية عشرة ، مظهرة بذلك دناءة نفوس البخلاء . لقد اشتدت عاطفة البخل في نفس تلك المرأة ، حتى قتلت فيها أشدّ عاطفة انسانية ، الا وهي عاطفة الامومة . وربما تغيّرت نفسيتها وتناقضت واختلفت تمام الاختلاف عن نفسيّات سائر الامهات فجعلت تنظر إلى ابنتها بعين واجفة ، سوداء ، ترقب زمن بلوغها حتى تزوجها ، فلا تعود تأكل مالها . فأية نفسيّة هي تلك النفسية التي تشبث بها حبّ المال ، حتى قتل بها العاطفة التي تربط الإنسان بفلذة كبده ؟ ولو نظرنا ، ايضاً ، إلى زوجها لبدا لنا انه لا يقلّ عنها دناءة . لقد عثر عند امرأته على مال مشبوه ، لكنه لم يحرج من ذلك ، ولم يتوسوس به ، بل اغتبط كأن نعمة هبطت عليه من السماء . ذلك يدلنا ان ذلك الرجل ، لا يعنى بالحفاظ على سيرة زوجته بل يهمّه ان تجلب له الأموال . وقد بلغ بذلك غاية الحقارة الأخلاقية . وليس هذا الشيخ بأكثر حقارة من شيخ النخالة الذي يدّعي الحكمة والمنطق ، ولكنه اقترب من مريم وزوجها بصغر النفس ، إنه يبزّهم في غبائه . لا شك ان حديثه يوهمنا انه فطِن ، يدرك كيف يتفكر بالأمور لكن تصرّفه يدلّ على انه أحمق . فهو إذ يلمّ به المرض يفضّل ان يعانيه على ان يشتري بعض الخزيرة ، فكأنه يفضّل المال على حياته . وذلك في غاية الحمق .

* * *

وهكذا فإن هؤلاء الاشخاص هم أشخاص مزدوجون لديهم فطنة الأذكياء في تفكيرهم وغباوة الاغبياء في اعمالهم ، يفكرون كالفلاسفة ويعملون كالبهائم ، حتى اننا نضحك لهم ونبكي منهم في الآن ذاته .

مهزلة وراءها فجيعة : عندما نشاهد اولئك البخلاء يتصرفون بمثل ذلك التصرف فاننا ، لا شك ، نضحك وربما نتفجر مقهقهين ، ذلك ان اعمالهم كما

اسلفنا تخالف طبيعة الأشياء ومجرى العادة . ولكن السخرية التي تستضحكنا او ان البسمة التي ترتسم على شفاهنا، ليست في نفوس اولئك سوى نار محرقة تتسعر بهم . انهم اشخاص اشقياء . انفاق الفلس القليل يوري فيهم مأساة ، كالمأساة التي تحدث في نفس الانسان العادي عندما تلمّ به كبرى المصائب .

* * *

الطبائع الفنيّة : ومهما يكن من امر ، فان الجاحظ وفق خلال هذه القطعة في ولوج اعماق نفسيّة البخلاء ، باسلوب تآلفت فيه رصانة العلم وسخريّة الأديب ، إلى تلك القدرة العجيبة على تجسيد المعاني بعبارة صقيلة ، طيّعة ؛ ويخيّل الينا ان فضيلة ادب الجاحظ تقوم على براعته وحذقه في انتخاب اللفظة وسبك العبارة ومواصلة الجمل ، حتى أننا لنتأثر ببلاغة العبارة اكثر من تأثرنا بالمعاني المجرّدة التي يعبّر عنها . من ذلك قوله « اصحاب الجمع والمنع » او قوله ايضاً « انفتح له باب الأمر ». فهذه الألفاظ ذات قدرة عجيبة على ايحاء المعنى بيقين ووضوح . وكذلك الامر في قول معاذة العنبريّة واصفة همّها إذا لم توفّق إلى تدبير الأضحية بكاملها « كان ذلك صار كيّة في قلبي ، وهمّاً لا يزال يعودني » . فليس ثمة أبلغ من لفظة « كيّة » في الدلالة على تعقد نفسيّة معاذة بتوفير ذلك الامر التافه اليسير . وهذا ، جميعاً ، يفهمنا قول الجاحظ « ان المعاني مطروحة في الطريق ، وانما الشأن في تخيُّر اللفظ وإقامة العبارة . »

أولا — التوسُّل بالألفاظ : كان الجاحظ يرى بان الشأن هو في اللفظ ، حتى انه يُبدع سخريته ، في معظم الاحيان ، بلفظة منعمة بالهزء كقوله : « من أصحاب الجمع والمنع » . فهاتان اللفظتان تحشدان المعاني حشداً وتعبّران ، في الآن ذاته ، عن التناقض النفسي والازدواجية القائمة في نفوس هؤلاء . ومثال ذلك ، ايضاً ، قوله : « انفتح لي فيه بابٌ من الإصطلاح » ولفظة « انفتح » توجز أزمة هؤلاء الذين اوصدت الأبواب من دونهم ، ولبثوا في سجن من نفسهم .

فالسخرية تعتمد على فضيلة اللفظ ، واللفظة لا فضيلة لها ، إلا إذا خلقها الأديب خلقاً وأبدع لها معنى ، مما يبثّه من نفسه . ان لفظة « انفتح » لا تدلُّ على السخرية بذاتها، وانما اكتسبت دلالتها من قدرة الجاحظ على خلق الأبعاد النفسيّة في لفظة

يبدعها ، دون ان يقبسها اقتباساً من ذاكرته . فلفظة « انفتح » ذاتها ، لا تحمل سخرية ، لانها تعطي معنى قائماً في ذاته ، غير متصل بالنفس وقد اكتسبت السخرية اكتساباً من روح الكاتب . وقد كانت اللفظة في النثر العربي متجهمة ، غالباً ، جادة ، تظهر عليها ملامح التفكير والتقرير ، او تخرج ، أحياناً ، عن طوزها ، فتسرف ، أحياناً ، بالتزوق والتبرج ، تنطلي بالاستعارات والتشابيه ، وتكتسي بالنغم المسجع دون ان تتخلى عن رصانتها وعبوسها . ولم نكد نشهد لفظة تفتر عن بسمة وتتخلى عن الذهنية وتفك عقالها . لهذا لم تظهر فيها ملامح الحياة بكاملها وسمات النفس من قنوط وغبطة وفاجعة وسخرية . فهي ذات وجه واحد ، شاخص ابداً بحدقة ثابتة ، لا تنطبع عليها ظلال النفس . اما الجاحظ ، فقد عانق اللفظة معانقة ، وحل فيها وجعلها ذات عصب ينفعل ، تضحك وتسخر وتتماجن وتهزل . فهو الذي يسير اللفظة بدلاً من ان تسيره ، كما نرى في نثر عبد الحميد ، وهو الذي يبدعها في إطارها المعنوي ، بدلاً من ان يدعها مستقلة ، كما نرى في نثر ابن المقفع . فالجاحظ هو أول من جعل للفظة ملامح تشبه ملامح النفس ، كلها ، تتغضن وتتجهم ثم تنبسط وتتفرج . إنها لفظة من الحياة . لفظة ابن المقفع كانت ذهنية ، علمية ، اما لفظة الجاحظ ، فكانت حدسية حية .

الشأن هو اللفظ : وهكذا ، يبدو لنا أن الشأن هو في اللفظ ، كما يقول الجاحظ ، الا ان اللفظة وان كانت ذات شأن بذاتها ، فإنها لا تحمل أي معنى خاص بالإضافة إلى معناها الفكري ، وانما الكاتب ، عندما تفيض فيه نشوة الخلق ، يحول ما هو ذهني في اللفظة إلى ما هو نفسي ، فتخرج اللفظة ، عندئذ ، عن معناها الأصيل ويغدو لها معنى مكتسب . وهذا ما يشير اليه النقاد فيما يقولون ان الأديب المبدع لا يأخذ الفاظه من الكتب وانما يستمدها من نفسه . الكاتب يبدع ألفاظه ، لان اللفظة ، كالوتر لا تحمل معنى وانما تحمل معاني ولا تخرج معانيها من ذاتها ، الا إذا وفق الاديب في توقيع انفعالاته عليها .

قطاع نفسي جديد : وذلك يعني ان النثر العربي أدرك قطاعاً نفسياً جديداً كان موصداً دونه . فاللهو والسخر أخرجا اللفظة عن جمودها وفتقا أكمامها وبعثا فيها

الحركة . وهذا يدلنا على فضيلة التجديد عند الجاحظ . فهو الذي اخرج اللفظة إلى شوارع الحاضرة العباسيّة وجعلها تعايش الشعب وتتصل به وتفيض عن قلبه ، بعد ان كانت سجينة في البلاط والدواوين ، تحجب نفسها عن العامة وتخنق عواطفها وانفعالاتها وتحتفظ بنوع من الوقار المصطنع الذي عزلها عن المجتمع وأيبس أوصالها وأضعف خلاياها .

لقد عرف الجاهلي اللفظة الحكيمة أو اللفظة الحماسية ذات الصخب والضجيج والعنف ، وعرف الاموي اللفظة المغوية بذاتها التي تنفق جهدها في التزخرف والتوشية تبدّل زيّها ، دون ان تبدّل ذاتها . اما ابن المقفّع ، فقد أدرك اللفظة الفكرية الواعية ، الضنينة بنفسها ، لا تدع الموضوع يسيطر عليها ولا تسيطر عليه ، وانما تقسط فيما بينها وبينه . لفظة ابن المقفّع لا تتبذّل ولا تنهمر ، وهي تأخذ من الحياة جانبها الايجابي ، لا ترد بيسر ولا ترتدي الثياب الفضفاضة التي شُغفَ بها عبد الحميد ، كما انها حرّة مستقلة ، لا تزاحمها في المعنى ألفاظ أخرى . أما الجاحظ ، فقد عرف الفاظاً صعبة المراس كالفاظ ابن المقفّع ، لكنه اختص من دونها باللفظة التي تنبض وتتدفّق فيها الحياة .

سائر طبائع الألفاظ :

١ ــ التكثيف : وهو اسلوب بلاغيّ ، يَعمد فيه الكاتب إلى اختيار اللّفظة بما يدعها تُعبّر عن قليل أو كثير من المعاني بدلاً من المعنى الواحد . وهذه الدّربة تتيسّر له من إلفته الحميمة وروح اللّفظة بحيث يُوجز بها ما يقتضي التّعبير عنه ألفاظاً عديدة . مثال ذلك :

ــ « اجتمع ناس في المسجد ممّن يَنتحل الاقتصاد في النّفقة والتمييز للمال » فلفظة « يَنْتحل » تُوجز هنا معاني متعدّدة ، متّصلة بما دأب عليه اولئك القوم وما جروا فيه من ملازمة للاقتصاد ومذاكرة له وبحث فيه بحيث خلصوا من ذلك كلّه إلى إقامة نظرية كليّة ، شاملة له ، يدافعون عنها ويُقيمون عليها البيّنات . وقد أوحى الكاتب بذلك كله وأوجزه من خلال تلك اللّفظة الفنيّة لانطوائها على الغلوّ

النّفسي ولتخيّرها ، من دون سائر الألفاظ ، في تلك الحدود . ومثل ذلك لفظة « تمييز » التي تشير إلى نظرتهم الخاصة في أمر المال وايثارهم له . أما لفظة « الاقتصاد » فهي من تلك الألفاظ الهادئة الصّاخبة ، يتوسّلها الجاحظ في موضعها ، متظاهرة بالجدّ والوقار ، فيما هي تكون مُبطّنة بالهزء والسّخرية .

ــ « وقد كان هذا **المذهب** صار عندهم **كالنسب** الّذي يَجْمع على التحابّ **وكالحلف** الّذي يجمع على **التناصر** » .

وفي هذه الجملة يتابع السّياق النّفسي الّذي استهلّ به في الجملة السّابقة ، إذ يدعو ما يجمع بينهم مذهباً ، أي فلسفة عامة يَنْظرون من خلالها إلى الحياة . ثم إنه يُشبّه ذلك المذهب بالنّسب ، وهذه اللفظة تضيف إلى المعنى الذّهني المتّصل بلفظة مذهب ، قواماً حسيّاً إذ تحوّل إلى نوع من العصبيّة التي تجعلهم وكأنهم متحدّرون من أصل واحد ومن أرومة، عامة هي أرومة الاقتصاد والاختصار في النّفقة . فلفظة « نسب » أضافت بعداً عاطفياً وغالت بالمعنى السابق، إذ أطلعتنا على علاقة المودّة التي باتت تقوم فيهم مقام النّسب . فواحدهم يؤثر زميله على أخيه، إذ غدت آصرة البخل فيهم ، أشدّ من آصرة اللّحم والدّم . فلفظة « نسب » هي ، إذن ، لفظة إيحائية عمّق المعنى من خلال ادائه بها . أما لفظة « الحلف » فتؤدّي ، هي الأخرى ، بعداً جديداً ، إذ نجد أنّهم لم يعودوا يؤثرون بعضهم البعض الآخر بالمودة والعاطفة وحسب، بل إنّهم يتجاوزون ذلك إلى العمل، يتناصرون وتدافع فئة منهم عن الأُخرى كأنهم أفراد قبيلة واحدة ، يتلازم أبناؤها في السراء والضّراء .

وهكذا فان الجاحظ لا يُبسط يده باللفظ ، بل إنّه يقتّر به وينمو فيه ويتطوّر، مُوفياً إلى أقصى غايته . فلفظته طيّعة ، حميمة الصّلة بنفسه ، تَنْقل همومها وتَنَفُّساتها وظلالها الدّقيقة الهاربة .

ــ « وكانوا إذا التقوا في حلقهم ، تذاكروا هذا الباب وتطارحوه وتدارسوه ، **التماساً للفائدة واستمتاعاً بذكره** »

فالالفاظ الأخيرة، وقد جاءت في صيغة المفعول لأجله ، وهي صيغة نثريّة، إذ أنها

تظهر بواعب المعنى وغايته ـ عمقت المعنى وأضافت اليه وأضفت عليه صفة الخلق . فهؤلاء البخلاء لم يعودوا يقتصرون على لذة التمرس به وجمع المال ، ومنعه بل إنهم باتوا يأنسون في ذكره والكلام عليه، كما يطيب للحبيب ذكر حبيبته . ولسنا ندري إذ كان المعنى قد استدعي ، هنا ، لفظه ، أما ان اللفظ هو الذي عمق المعنى ووضعه في إطاره ، وإنما المهم ، في ذلك ، ان الكاتب لم يعمد إلى اللفظة التقريرية بل إلى اللفظة الابداعية الحاشدة ، المكثفة .

— «**والنهر منا بعيد ، وفي تكلف العذب علينا مؤونة**»: فلفظتا : « تكلف » و « مؤونة » ليستا لفظتين مباشرتين ، تقريرتين ، بل إنهما تؤديان معنى ظاهراً ، مضمراً ، أدرك به الكاتب أقصى غاية الغلو في المعنى . فهؤلاء البخلاء لم يعودوا يضنون بالمال وحسب ، بل إنهم يضنون بكل شيء حتى بالجهد اليسير ، ينفقونه لحمل الماء واجتلابه من النهر . لقد عقدوا العزم على أن ينفقوا أقل قدر من الجهد وأقل قدر من المال ، مؤمنين رزقهم في حدود الشح والنزر اليسير من الأشياء .

٢ ـ **اللفظة الفصحى المباشرة** : وقد يلجأ الجاحظ إلى اللغة الصريحة المباشرة ، فيؤدي اللفظ في حدوده وفي المعنى الذي وضع له ، أصلاً . فهو لا يتعوض عن اللفظة الصريحة بما يشرح معناها أو يصفه ، بل يعمد إليها ، هي بالذات ، كقوله :

— «ماء بئرنا ، كما علمتم ، مالح **أجاج** ، لا يقربه الحمار ولا **تسيغه** الإبل » ولفظتا « أجاج » و« تسيغه» هما لفظتان مباشرتان، اي أنهما استعملتا في المعنى الذي وضعتا له ، أصلاً ، بخلاف ألفاظ : « ينتحل ، الجمع والمنع ، النسب، انفتح » وما إليها .

— «وكنت ، أنا والنجعة، كثيراً ما **نغتسل** بالعذب ، مخافة أن يعتري جلودنا منه ، مثل ما **اعترى جوف الحمار** » . فالحادثة بمجملها ، توحي بأن ذلك المرء يتنازع تنازعاً مريراً بشأن الماء والعذب، إلا أن ألفاظها مباشرة، نثرية، لم تحمل على غير محملها ولم تكثف ولم تعمق المعنى وتضفره بالظلال . وأخص ما يبدو ذلك في ألفاظ : اغتسل ، مخافة ، يعتري ، جلود ، جوف »

ـ «فعمدت إلى ذلك المتوضأ ، فجعلت في ناحية منه حُفْرةً ».

ـ إعلم أني منذ يوم ولادتها إلى أن زوَّجتها، كُنْتُ أرفع من دقيق كُلِّ عجنة حفنة ، وكنا ، كما علمت ، نخبز ، كلَّ يوم مرَّة ، فإذا اجتمع من ذلك مكُّوك ، بعتُه .

ـ قد رأيت صاحب سقط . قد اعتقد مائة جريب في أرض العرب . . . »

وعلى العموم فان الجاحظ يبدو ، حيناً ، وقد اشتق اللّفظة اشتقاقاً وحملها على استيعاب المعنى والاحاطة به ، كما انه يلمُّ ، حيناً آخر ، باللَّفظة الصَّريحة المباشرة التي لا يَصلُح سواها لها، إذ يضعها في موضعها الّذي وجدت له أصلاً .

العبارة :

١ ـ **الحشد اللَّفظي والمعنوي** : واذ كانت العبارة خاضعة في نثر الجاحظ للمعنى ولحركة الانفعال في النَّفس ، فقد كان يوّقعها ويحشدها وفقاً لضروراته . مثال ذلك :

ـ « وكانوا إذا ألتقوا في حلقهم ، **تذاكروا** هذا الباب **وتطارحوه وتدارسوه** ، التماساً للفائدة واستمتاعاً بذكره » . وقد حشد الكاتب ثلاثة أفعال متقاربة المعنى ليُوحي لنا بعظم إلحافهم في هذا الشّأن .

ـ « **لا يقربه** الحمار ولا **تسيغه** الإبل **وتموت** عليه النَّخل » . وقد فنَّد المعنى وفصَّل فيه ليقنع القارىء بما يذهب اليه بشأن المعنى . وهذا التكرار والحشد أوهمنا بصحَّة القول وعظم مرارة الملح .

ـ «زوَّجت ابنتها، وهي ابنة اثنتي عشرة ، فحلَّتها **الذَّهب والفضَّة وكستها المرويَّ والوشي** والقزَّ والخزَّ وعلقت **المعصفر ودقَّت الطَّيب** وعظمت أمرها في عين الختن ورفعت من قدرها عند الاحماء . . .

والعبارة تقوم في هذا المقطع على فضيلة الحشد اللّفظي والمعنوي في ألفاظ الذَّهب

والفضّة والمرويّ والوشي والقزّ والخز والمعصفر والطّيب . وقد كات هذا التفصيل اللّفظي نوعاً من الحشد الّذي يوهم القارىء ويبثُّ حقيقة المعنى في روعه .

— « **ثبت الله رأيك وأرشدك** ، ولقد **أسعد الله** من كنت له **سكناً** ، **وبارك** لمن جعلت له **إلفاً** . ولهذا وشبهه قال **رسول الله** من الذّوذ إلى الذّود إبل ، وإني لأرجو أن يَخرُج **وُلدك على عرقك الصّالح** ، وعلى **مذهبك المحمود** ، وما وما فرحي بهذا منك بأشدّ من فرحي بما يُثبت الله بك في **عقبي** من هذه الطريقة المرضيّة » .

وهذا المقطع يقوم على فضيلة الحشد والتّكرار ، إذ الحف الزّوج بذكر فرحه وغبطته ، مستهلاً بالدّعاء ، متدرّجاً إلى سعادة مساكنها وأليفها ، متمثّلاً الأمثال ، مُتنمنياً أن يتخرّج أولادها عــلى مثل صلاحها . ولقد ضاعف الكاتب من وقع المعنى في النّفس بشكل العبارة وتوقيعها وحشدها . فالجاحظ يصرّح بالمعنى ، لكنّه يواكبه بالظّلال الخفيّة القائمة الّتي تستَوْلي على رَوْعِ القارىء وتستأثر به وتطغى عليه .

— « يا قوم لا تحقّروا صغار الأمور ، فإن أوّل كُلّ كبير صغير ، ومتى شاء شاء الله أن يُعظّم صغيراً عظمه ، وأن يُكثّر قليلاً كثّره . وهل بيوت الأموال إلا درهم إلى جنب درهم ؟ وهل الذّهب إلا قيراط إلى جنب قيراط ؟ أَو لَيْس كذلك رمل عالج وماءُ البحر ؟ وهل اجتمعت بيوت الأموال إلاّ بدرهم من هنا ودرهم من ههنا ؟ . . . »

وتتمّة المقطع تتصف بمثل ما يتّصف به من حشد وتألب للاقناع بالرّأي ووجهة النّظر . فصاحب الكلام يحرص غاية الحرص على الاقناع بصدق ما يَذْهب إليه وقد توسّل تعابير متألّبة ، حاشدة كنَفْسه بالتكرار والبيّنة وما إليهما . وقد ترجّح في ذلك بين **النداء** : « يا قوم » **والامر** : « لا تحقروا » **والاستفهام** المنطوي على التأكيد : « وهل بيوت الأموال ؟ » أو ليس كذلك وهل الذّهب ؟ وهل اجتمعت بيوت بيوت الأموال ؟ وقد كان التساؤل ، هنا ، وسيلة للتّعبير عن الإلحاف والإلحاح .

– « **فرأيتها كئيبة** ، **حزينة** ، **مفكرة** ، **مطرقة** » وقد أفاد التّكرار اللّفظي هنا تعظيماً لهمّها وغمّها .

– « أنا إمرأة أرملة، وليس لي قيّم ، ولا عهد لي بتدبير الأضاحي، وقد ذهب الّذين كانوا يُدبّرونه ويقومون بحقّه .

– كان ذلك صار **كية** في قلبي **وقذى** في عيني . وهماً لا يزال يعودني » .

٢ – **حروف الجر** : ذكرنا أنّ تداوُل حروف الجرّ وتوقيعها مع أفعالها يعمّق المعنى ويُوجز التعبير عنه ، كما أنّه قد يُعدَل ويبدّل منه . فهناك أفعال تتعدّى بحروف معيّنة ، محدّدة ، ومأثورة ، وقد جرت في ذلك على سنّة وتقليد . مثال ذلك :

– اجتمع ناس **في** المسجد – الّذي يجمع **على** التّحاب – تمزُج **منه** – يعتري **منه** – عمدْت **إلى** ذلك – صوّبت **إليها** – شعرتم بموت – أُخبركم **عن** واحدة – رفعت **من** قدرها – قلت **لها** – أخاف **من** – ارتفع **من** الدّسم .

فهذه الحروف شبيهة بالألفاظ المباشرة في اقتصارها على ما وضعت لها أصلاً . وفضيلة الكاتب فيها هي حسن الاستعمال ، وليست فضيلة الخلق .

إلا أن الجاحظ يعدّي الفعل بغير ما وضع له أصلاً ، باعثاً في حرف الحرف مثلَ قوّة الفعل من إلفته به وارتباطه العميق بروح معناه ، وان لم يكن له معنى خاص . مثال ذلك :

– وتموت عليه النّخل – فاعتلّ عنه وانقض علينا – لما فتح الله لك بهذه النخالة – انفتح لك باب الرّأي في الدّم .

الإيقاع : يتولّد الايقاع في النّثر من تآلف الحروف والألفاظ والجمل . وفي صيغ اللّفظ والعبارة . وقد يغلب عليه الخفوت والهمس والخفر ، إلا إذا تعمّد الكاتب فيه الأسجاع ، ناحياً منحىً بيانيّاً ، جمالياً .

والنّاظر في هذا النص يجد ان ثمة إيقاعاً خفيّاً يواصل بين الحروف والألفاظ

والجمل ، نشعر به ولا نَعيه . ولا يعدو ذلك الايقاع أن يكون سبيلاً للايحاء في اسلوب مكتوم إذ يمهّد لولوج المعنى إلى النّفس وإلى تحريكها . فللنّثر الفنّي ايقاع أخفى من ايقاع الشعر ، وان لم يتضاءل عنه تأثيراً . ويصدر الايقاع في هذا النّص من المصادر التالية ، على الأقل :

١ ــ توازن الجمل والعبارات :

ــ كالنّسب الّذي يَجْمع على التّحاب وكالحلف الّذي يَجْمع على التّناصر .

ــ وتطارحوه وتدارسوه التماساً للفائدة واستمتاعاً بذكره .

ــ لا يَقْربه الحمار ولا تسيغه الإبل وتموت عليه النّخل .

ــ جعلت في ناحية منه حفرة ، وصهرجتها ، وملّستّها .

ــ من ذوات الاقتصاد وصاحبة إصلاح .

ــ ما كنت ذات مال قديماً ولا ورثته حديثاً .

ــ لقد أسعد الله مَن كنت له سكناً وبارك لمن جعلت له إلفاً .

ــ على عرقك الصّالح وعلى مذهبك المحمود .

٢ ــ بعض الجناس المجزوء

ــ الجمع والمنع ــ صهرْجتها وملّستُها ــ القزُّ والخزّ ــ عظّمت أمرها ورفعت قدرها ــ أنْ يُعَظّم صغيراً عظّمه وأن يكثّر قليلاً كثّره ــ درهم إلى درهم ــ قيراط إلى جنب قيراط ــ بدرهم من هنا ودرهم من ههنا ــ الفُلفل بقيراط والحُمص بقيراط ــ الصّغار الكبار ــ الظهر والعصر ــ غدائي وعشائي .

إلا أن الميزة الأهم في ذلك كلّه هي ميزة تآلف الحروف ، ممّا يؤخذ ويتناول بالذّائقة دون أن يكون ثمة ، بيّنة حاسمة تؤدّى عنه .

النثر بين الجاحظ وعبد الحميد

لا شكّ ان النثر اكتسب في كتب الجاحظ اتساعاً وشمولاً ، وكان قبله مقسور ومقيّداً ، وكانت جمله ، غالباً ، مثقّفة ، لا يسيغُ الكاتب اللفظة ، الا بعدَ عنَت وتردُّد وانتخاب ، حتى جاءت كأنها نتيجة نهائيّة لمحاولات عديدة . فهي لم تصدر عن البداهة أو عن الحدس المباشر ، وانما عن رياضة محكمة ، جعلتهـا تبـدو وكأنها مجهدة . لهـذا تعدّدت أساليبه وتنوّعت ، وان كانت ، جميعاً ، تتسم بذلك الفيض الذي أزال عن العبارة جفافها وشدّتها ، وأبعدها عن الصياغة الذهنيّة الشديدة التزمّت وجعلها أقرب إلى المباشرة النفسيّة . فالجاحظ لم يكن يضني العبارة ، يبدّل لفظاً بلفظ وبلفظ آخر ، يقبل ويُدبر ، ويضيف ويسقط ، حتى تستقيم للعبارة دقة متناهية ، فتبدو وكأنها أوثقت المعنى وأسرته أسراً . لقد كان يثقّف العبارة ، فيما يكتب بنوع من الذّوق الذي يصدر عن حدس صقلته رياضة الجاحظ الطويلة بالمعاني والألفاظ وانصبابه على معالجتها زمناً طويلاً . فهو لا يَزنُ أقدار الألفاظ وزناً ويقيس أحجامَها بأحجام المعاني ، لذلك جاءت عبارته أقل كبتاً ، تشاكِلُ الحياة بجميع الوجوه ، لا تأنف من المعاني الشائعة والمواضيع الجزئيّة السوقيّة .

الأسلوب الأول : الا ان ذلك كله لا يعني ان الجاحظ لم يجرِ على مذهب عبد الحميد في بعض ما كتبه ، بل كان ينزع اليه نزعةً مسرفة ، فيكثر من التكرار وتوقيع العبارة والتأنق ، حتى توهم أنها غاية بذاتها . ويمكن ان ندعو هذا الاسلوب الأسلوب الانشائي حيث يشطر الكاتب إلى نوع من التحاذق والبديع ، فتبدو اللفظة وكأنها ذات أغواء تُسرف بالفتون ، وتغلب ، عندئذ ، المُتعة في هذا الاسلوب على المنفعة ، ويتضاءل قدْر المعاني ويجفُّ نسغُها . هذا الاسلوب هو اسلوب البراعة البيانيّة حيث

يأخذ الالفاظ التي لها قيمة في صياغتها وايقاعها وجرسها ، من دون ان تكون ذات اهميّة في معناها . وهذه الخاصّة هي من خصائص النثر الأموي ، أكان في رسائل الدواوين أم في الخطبة . هـذا الايقاع هو من بقايا تأثير الشعر على العبارة النثرية . فالشعر يُعنى بالايقاع لانه لا يوضح المعنى ، بقدر ما يثير حالة او انفعالاً ، وكذلك الخطابة ،فهي تبثُّ الانفعال بالنبرة وقد بقي لها يد قوية على النثر حتى ظلّ يهدف إلى تلمُّس الايقاع ، دون ان يكون بحاجة إليه .

نصٌ بياني : نرى ذلك في مثل قوله : «جنَّبكَ الله الشُبْهَة وعصَمَكَ من الحيرة ، وجعل بينك وبين المعرفة نسَباً ، وبين الصِّدق سبباً ، وحبَّب إليك التثبُّتُ وزيّن في عينيك الأنصاف وأشعر قلبك عزّ الحقّ وأودع صدرَك بردَ اليقين » .

فهذه الجملة تعتمد الإيقاع وتكرر المعنى دون تحديد ، وهي تنتسب في أُسلوبها إلى النثر ، كما عرفناه في الدواوين ، وتختلف عن نثر ابن المقفع ، وذلك لان الجاحظ لم يكن يجري خلالها وراء الحوادث والمعاني ، كما نرى في البخلاء أو وراء المعلومات كما نرى في الحيوان . ولعلّ هذا ما يسوقنا إلى الاعتقاد بأن نثر الجاحظ لم يبلغ صفاءه إلا في رسالة التربيع والتدوير والبخلاء ، وهنا وهنالك ، حيث كان يقف موقف ابن المقفع بين اللفظ والمعنى ، يُقسط بينهما ، ويضفي عليهما ، فضلاً عن ذلك ، نشوة جعلتهما تختلجان وتضطربان ، وتبدو عليهما إمارات الحياة في شتى وجوهها .

مثل آخر : ويبدو هـذا الاسلوب ، بمثـل قوله في مقدّمة الحيوان أيضاً : « ثمّ قصَدْتَ كتابي هذا بالتصغير لقدره والتهجين لنظمه والاغتماض على لفظه والتحقير لمَعانيه ، فزريت عليّ نحته وسبكه ، كما زرَيتَ عليّ معناه ولفظه » . فهذه الجملة تجري على إيقاع ، ليست نثريّة خالصة ، لعلوقها بالنغم المتولّد من السّجع ومن شكل العبارة . فالجاحظ يكرّر فكرة متشابهة ، فكرة تصغير الناقد لشأنه ، وقد تداولها وألمّ بها في كلّ جانب ، وطواها ونشرها ، حتى ليصعب علينا أن نميز بينها وبين كتابة عبد الحميد . والجاحظ في هذا الاسلوب يتخذ المعنى ، كمادّة للإنشاء واشباع غوايته بترويض الألفاظ واللهو بها ، وتثقيف المعاني بواسطتها . هذا الاسلوب الذي يكون فيه الموضوع مطية للعبارة والمعنى مطيّة للفظ والابداع وسيلة للايقاع ،

يشتمل على ما يعادل ربع ما كتبه الجاحظ . إنه نوع من البديع النثري ، حيث تتضاءل المنفعة ويضمر المعنى وتتقلّص أسباب الواقع ، وتطغى الفنيّة الخطابيّة .

الأسلوب الثّاني : وهناك اسلوب نثري آخر ، يتوسّل به الجاحظ أو ينساق إليه بطبيعة الموضوع ، فيميل إلى السّرد والتقرير والنقاش ، فتتبدّل ، عندئذ، عبارته وتتحرّر ، وتبدو أقلّ تكلّفاً وعنتاً وصنعة ، تجري على الطبع وتنساق وراء الموضوع وتقصر همّها عليه ، فيتحرّر النثر من الايقاع والتكرار والإقبال والإدبار ، ويبدو ذا بُعدٍ واحد ، بعد أن كان ذا ثلاثة أبعاد : الإيقاع والترصيع والخطابة ؛ نرى ذلك في مثل قوله في كتاب الحيوان :

« وأقولُ أنّ العالم بما فيه من الأجسام على ثلاثة أنحاء : مُتّفق . ومختلفٌ ومتَضادٌ ، وكلّها في جملة القول جمادٌ ونام ، وكان الحقيقة القول من هذه القسمة أن يقالُ نامٍ وغيرُ نامٍ . ولو ان الحكماء وضعوا لكلّ ما ليس بنام اسماً . كما وضعوا للنّامي اسماً لاتبّعنا آثارهم وانما ننتهي حيث انتهوا » .

ولو اجرينا مقابلة بين هذا المقطع والمقطع السابق ، لرأينا أنّ طبيعة الأسلوب اختلفت اختلافاً جذرياً بينهما . فالجاحظ يجري هنا على الطبع ، يباشر المعنى مباشرة . دون دأب ، لأنه لا يعنى هنا بالإنشاء وانما يعنى بالتفكير ، اذا جاءت العبارة نثرية ؛ صافية ، يسوقها الموضوع ، فتسلسل تسلسلاً ، او كما يقول الجاحظ نفسه . تنثال انثيالاً ، ولا تتمنّع على المعنى او تنفصل عنه او تستبدُّ به . المعنى في هذا المقطع يستدعي لفظه ، وعندما يجد اللفظة التي تعبّر عنه ، يقتصر عليها ، ولا يتحرّى عن لفظة أُخرى، أشدّ اناقة وأكثر زخرفاً . فهو يتّجه إلى « الفَهم والأفهام . وبأية وسيلة أدرك ذلك فهو البيان » كما يقول الجاحظ . وهذا التحديد للبيان ينطبق على ما ندعوه النثر الخالص الذي يقتصر على فضيلة الايضاح ، يتولى اللفظة لمعناها . دون تكثيف ومضاعفة . حتى تحمل . بالإضافة إلى المعنى ، شعوراً وايحاء . وهذا الاسلوب يعظم أحياناً . في كتاب الحيوان ، حيث يميل إلى السّرد والعلميّة .

مثل آخر : ونرى ذلك ، أيضاً ، في قوله :

والطَّيْرُ كلٌّ سَبُعٍ وبَهِيمَةٍ وَهمَجٍ والسباعُ من الطير على ضربين ، فمنها العِتاقُ والأحرار والجوارح ، ومنها البُغاثُ وهو كل ما عظُم من الطير . ومن سباع الطير شكلٌ يكون سلاحه المخالب كالعقاب وما شابهها وشيء يكون سلاحه المناقير كالنسور و الغربان ، وإنما تُجعل سباعاً لأنها أكّالة لُحوم » .

فهذه الجمل تقع في حدود العلْم الصرْف ، لأنها تجري على أقسام وأنواع ويبدو اللفظ فيها وقد افتقد كلّ غاية بيانيّة وبقي فيه معناه القاموسيُّ الأصيل ، وقد انقطعت الأسباب بينه وبين النفس ، من جهة ، وبينه وبين البيان من جهة اخرى . ولعلّ هذه الفضيلة هي من اهم فضائل التجديد في نثر الجاحظ الذي غدا تعبيراً عن عصر العلم والعقل والمنطق والواقع ، بينما كان العصر الأمويُّ عصر الوعظ والإرشاد والخصام السياسي ، مما يقتضي عبارة منمّقة ، موشّاة .

الأسلوب الثالث : وهناك أسلوبٌ ثالثٌ ، هو اكثر الأساليب فنيّة، لأنه يؤلف بين الموضوع والغاية الجمالية ، فتأتي اللفظة لديه بمعناها وفضيلة حروفها وبلاغة إدائها . والجاحظ في هذا الاسلوب يثقّف وينقّح دون أن يستسلم للايقاع ، لا يجعل للفظ يداً على الموضوع ، ولا يجعل للموضوع يداً على اللفظ . وفي هذا تظهر قدرته على تداول ألفاظ اللغة بشكل يختلف تمام الاختلاف عن التداول المألوف بفضيلة اشتقاق اللفظة وتعديتها بالحروف التي تدلُّ دلالةً مكتسبة، فيتحوّل الفعل عن معناه الأصيل ويدرك معنى أو معاني جديدة . مثال ذلك قوله :

ماء بئرنا مالح أجاجٌ ، لا يقربهُ الحمارُ ، ولا تسيغهُ الإبلُ وتموتُ عليه النّخل ، والنّهر منّا بعيدٌ ، وفي تكلُّف العذب علينا مؤونةٌ ، فكنّا نمزج منه للحمار ، فاعتلّ عنه وانتقض علينا من أجله » .

واسلوب هذا المقطع يترجّح بين الاسلوبين السابقين ، لا يصدر فيه عن

يُسر وسهوله ، ولا يأنَفُ من الترويض ، دون أن يعنى بالمعاظلة . هذا الأسلوب اجتمعت فيه البداهة مع التثقيف ، لا ينقض أحدُهما الآخر ، كما أنّ العبارة تنطوي على نوع من النّغم المتولّد من تآلف الحروف ، والحدس اللّفظي ، حيث تتعانق حروف اللفظة الواحدة وتتجانس ، ويبدو أحدها أليفاً مع الآخر في جرسه . وذلك أزالَ عن هذه العبارة السجع الخطابي وبدّله بنوع من النّغم الذي نكاد لا نسمعه لشدّة غموضه وخفوته . فهو إذ يقول « لا تسيغه الإبل » ، يؤثر صيغة «فعل» على صيغة استفعل ، لأنها أكثر تآلفاً في هذا الفعل ، لأنه اسقط حرفي السين والتاء . ومثل ذلك ، أيضاً ، قوله : « اعتلّ عنه » حيث اعتاض عن الباء بـ « عن » ، ليضفي على معنى الفعل القديم معنى الانصراف والتجاوز والحَرَن . ولعلّ قوله : « انتقض علينا » نوعاً من العبارة المحمولة ، يبدو الفعل فيها وقد جمع دلالات مختلفة واكتسب معنى بجانب معناه ويتولّد منه بفضل صيغة الفعل وحرف الجرّ . فلفظة « نَقَض » لا تحمل معنى الممانعة والاحجام والحرن ، وقد سكب فيها الجاحظ هذا المعنى سكباً ، بنوع من الدُّربة الغامضة . فهو يشتقُّ معنى جديداً من المعنى الأصيل .

في النهاية : وفي النهاية نتمثّل بهذا المقطع الأخير على التآلف في عبارته والتصحيح ، دون تكلّف ، والسهولة دون تبذّل والعمق دون تعقيد . فالجاحظ هو أبو الصّنعة التي لا صنعة فيها .

« لِمَ لا تطحنين لعيالنا في كلّ غداة نخالة ، فإنّ ماءها جلاءٌ للصّدر وقوتها غِذاءٌ وعصمة ، ثم تجفّفين ، بعدُ ، النّخالةَ ، فتعود ، كما كانت ، فتبيعينَه ، إذا اجتمع بمثل الثّمن الأوّل ، ونكون قد ربحنا فضل ما بين الحالين » .

هذه العبارة وأمثالها ، تدلُّ على فضيلة التنقيح والتأنّق ، والجاحظ جعل النثر في خدمة الحياة وأسقطه الى الأسواق ، دون أن يجعله يتبذّل ويسفُّ ، مؤلفاً بذلك بين الغاية الحياتيّة والغاية الواقعيّة .

نقد نموذج من المقامة

المقامة المضيريَّة للهمذاني

حَدَّثنا عيسى بن هشامٍ قال : كُنتُ بالبصرةِ ، ومعي أبو الفتح الأسكندريّ ، رجُلُ الفصاحة يدعوها فتُجيبُهُ ، والبلاغةِ يأمُرُها فتُطيعُهُ ، وحضرنا معه دعوةَ بعض التجار فقُدِّمت إلينا مَضيرة[1] تثني على الحضارة ، وتترجرجُ في الغضارة[2] ، وتُؤذِنُ بالسّلامة ، وتشهدُ لمعاويةَ ، رحمهُ اللهُ ، بالإمامةِ ، في قصعةٍ يزِلُّ عنها الطّرفُ ، ويموجُ فيها الظّرفُ ، فلمّا أخذت من الخُوانَ[3] مكانها ومن القُلوب أوطانها ، قامَ أبو الفتح الإسكندريّ يلعنُها وصاحبَها ، ويمقتُها وآكلَها ، ويثلبُها[4] وطابخَها وظننّاهُ يمزحُ ، فإذا الأمرُ بالضّدّ ، وإذا المُزاحُ عينُ الجدِّ ، وتنحّى عن الخُوانِ ، وتركَ مساعدةَ الإخوان ، ورفعناها فارتفعت معها القُلوب : وسافرت خَلفَها العيونُ ، وتحلّبَت لها الأفواهُ[5] وتلمّظت لها الشِّفاهُ ، واتّقدت الأكبادُ ، ومضى في إثرها الفُؤادُ ، ولكنّا ساعدناهُ على هجرها ، وسألناهُ عن أمرها . فقال : قِصّتي معها أطولُ من مُصيبتي فيها ، ولو حدّثتكم بها لم آمن المقتَ وإضاعةَ الوقت ، قُلنا هاتِ .

قال : دعاني بعضُ التُّجارِ إلى مَضيرة وأنا ببغدادَ ، ولزمَني مُلازمة الغريم ،

---

١ — المضيرة : لحم يطبخ بلبن .
٢ — الغضارة : لفظة من أصل فارسي تعني القصعة الكبيرة .
٣ — الخوان : المائدة .
٤ — يثلبها : يعيبها .
٥ — تحلبت الافواه : سال لعابها .

والكَلْبِ لأَصْحَابِ الرَّقِيمِ[1] ، إِلَى أَنْ أَجَبْتُهُ إِلَيْهَا وَقُمْنَا ، فَجَعَلَ طُولَ الطَّرِيقِ يُثْنِي عَلَى زَوْجَتِهِ ، وَيُفَدِّيهَا بِمُهْجَتِهِ ، وَيَصِفُ حِذْقَهَا فِي صَنْعَتِهَا ، وَتَأَنُّقَهَا فِي طَبْخِهَا . وَيَقُولُ : يَا مَوْلَايَ ، لَوْ رَأَيْتَهَا ، وَالْخِرْقَةُ فِي وَسَطِهَا ، وَهِيَ تَدُورُ فِي الدَّارِ ، مِنَ التَّنُّورِ ، إِلَى الْقُدُورِ ، وَمِنَ الْقُدُورِ إِلَى التَّنُّورِ ، تَنْفُثُ بِفِيهَا النَّارَ ، وَتَدُقُّ بِيَدَيْهَا الأَبْزَارَ . وَلَوْ رَأَيْتَ الدُّخَانَ وَقَدْ غَبَّرَ فِي ذَلِكَ الْوَجْهِ الْجَمِيلِ ، وَأَثَّرَ فِي ذَلِكَ الْخَدِّ الصَّقِيلِ ، لَرَأَيْتَ مَنْظَرًا تَحَارُ فِيهِ الْعُيُونُ . وَأَنَا أَعْشَقُهَا لِأَنَّهَا تَعْشَقُنِي . وَمِنْ سَعَادَةِ الْمَرْءِ أَنْ يُرْزَقَ الْمُسَاعَدَةَ مِنْ حَلِيلَتِهِ ، وَأَنْ يَسْعَدَ بِظَعِينَتِهِ ، وَلَا سِيَّمَا إِذَا كَانَتْ مِنْ طِينَتِهِ . وَهِيَ ابْنَةُ عَمِّي لَحًّا[2] . طِينَتُهَا طِينَتِي ، وَمَدِينَتُهَا مَدِينَتِي ، وَعُمُومَتُهَا عُمُومَتِي ، وَأُرُومَتُهَا[3] أُرُومَتِي . لَكِنَّهَا أَوْسَعُ مِنِّي خُلُقًا وَأَحْسَنُ خَلْقًا . وَصَدَّعَنِي بِصِفَاتِ زَوْجَتِهِ ، حَتَّى انْتَهَيْنَا إِلَى مَحَلَّتِهِ ، ثم قال : يا مولاي ، ترى هَذِهِ الْمَحَلَّةَ ، هِيَ أَشْرَفُ مَحَالِّ بَغْدَادَ يَتَنَافَسُ الأَخْيَارُ فِي نُزُولِهَا ، وَيَتَغَايَرُ[4] الْكِبَارُ فِي حُلُولِهَا . ثُمَّ لَا يَسْكُنُهَا غَيْرُ التُّجَّارِ . وَإِنَّمَا الْمَرْءُ بِالْجَارِ . وَدَارِي فِي السِّطَّةِ[5] مِنْ قِلَادَتِهَا ، وَالنُّقْطَةِ مِنْ دَائِرَتِهَا . كَمْ تُقَدِّرُ يَا مَوْلَايَ أُنْفِقَ عَلَى كُلِّ دَارٍ مِنْهَا ؟ قُلْهُ تَخْمِينًا ، إِنْ لَمْ تَعْرِفْهُ يَقِينًا . قُلْتُ : الْكَثِيرَ . فَقَالَ : يَا سُبْحَانَ اللهِ مَا أَكْبَرَ هَذَا الْغَلَطَ ، تَقُولُ الْكَثِيرَ فَقَطْ ! وَتَنَفَّسَ الصُّعَدَاءَ ، وَقَالَ سُبْحَانَ مَنْ يَعْلَمُ الأَشْيَاءَ .

وَانْتَهَيْنَا إِلَى بَابِ دَارِهِ ، فَقَالَ : هَذِهِ دَارِي كَمْ تُقَدِّرُ يَا مَوْلَايَ أَنْفَقْتُ عَلَى هَذِهِ الطَّاقَةِ . أَنْفَقْتُ وَاللهِ عَلَيْهَا فَوْقَ الطَّاقَةِ ، وَوَرَاءَ الْفَاقَةِ .

---

١ – اصحاب الرقيم : اهل الكهف . وكلبهم مشهور .
٢ – اي لاصقة النسب .
٣ – الأرومة : الاصل .
٤ – اي يغار بعضهم من بعض .
٥ – السطة : الوسط .

كَيْفَ تَرى صَنْعَتَهَا وَشَكْلَهَا ؟ أرَأَيْتَ بالله مِثْلَهَا ! أُنظُرْ إلى دَقَائقِ الصَّنْعَةِ فيها وَتَأَمَّلْ حُسْنَ تَعْرِيجِهَا[1] فكَأنَّمَا خُطَّ بالبِرْكَارِ . وَأنظُرْ إلى إلى حِذْقِ النَجَّارِ في صَنْعَةِ هذَا البَابِ . اتَّخذَهُ مِنْ كَمْ ؟ قُلْ : وَمِنْ أينَ أَعلَمَ . هو ساجٌ[2] من قِطْعَةٍ وَاحدَةٍ لا مَأروضٍ[3] وَلا عَفِنٍ . إذَا حُرِّكَ أَنَّ ، وإذَا نُقِرَ طَنَّ . من اتَّخذَهُ يا سيدي ؟ اتَّخذَهُ أبو إسْحَاقَ بن محمد البَصْرِيّ ، وَهوَ وَالله ، رَجُلٌ نَظيفُ الأثوَابِ ، بَصيرٌ بصَنْعَةِ الأبوَابِ ، خَفِيفُ اليَدِ في العَمَلِ ، لله درُّ ذَلكَ الرَّجل ! بِحَيَاتي لا اسْتَعَنْتُ إلاَّ بِهِ عَلى مِثْلِه .

وَهذه الحَلْقَةُ تَرَاها ؟ اشْتَرَيْتُهَا في سوقِ الطَّرَائفِ مِنْ عِمْرَانَ الطَرَائِفِيّ بِثَلاثَة دَنَانيرَ مُعِزِّيَّةٍ وكم فيهَا يا سيدي من الشَّبَهِ ؟ فيها سِتَّةُ أرْطَالٍ ، وَهي تَدُورُ بِلَوْلَبٍ في الباب . بالله دَوِّرْهَا ، ثم انقُرْهَا وَأبصِرْهَا ، وَبِحَيَاتِي عَلَيْكَ لا اشْتَرَيْتَ الحَلَقَ إلاَّ مِنهُ ، فلَيْسَ يَبيعُ إلاَّ الأعلاقَ[4] .

ثم قُرِعَ البَابُ وَدَخلْنَا الدِّهْلِيزَ وقال : عمَّرَكَ اللهُ يا دار ، ولا خَرَّبَكِ يا جدار ، فما أمتَنَ حيطانَك وَأوْثَقَ بُنيَانَك، وَأقوى أسَاسَك! تَأمّلْ بالله مَعَارِجَهَا وَتَبَيَّنْ دَوَاخلَهَا وَخَوارِجَهَا ، وَسَلْني : كَيْفَ حَصَّلْتُهَا ، وَكَمْ مِنْ حِيلَةٍ احْتَلْتُهَا ، حَتى عَقَدْتُها ؟ كانَ لي جارٌ يُكنَّى أبا سُلَيْمَان يَسكُنُ هذه المَحَلَّةَ وله من المَال ما لا يسعه الخَزْنُ ، ومن الصامت[5] ما لا يَحْصُرُهُ الوَزْنُ . ماتَ رَحِمَهُ اللهُ وَخَلَّفَ خَلفاً أتلَفَهُ بَيْنَ الخَمْرِ وَالزَّمْرِ ، وَمَزَّقَهُ بين النَرْدِ والقِمَارِ وَأشفَقْتُ[6] أن يَسُوقَهُ قَائدُ الاضطِرارِ ، إلى

١ – عرج البناء : ميله .
٢ – الساج : شجر عظيم صلب الخشب .
٣ – الذي اكلتـه الأرضة .
٤ – الاشياء النفيسة .
٥ – الصامت من المال : الذهب والفضة .
٦ – أشفقت : خفت .

بَيْعِ الدَّارِ فَيَبِيعَهَا في أَثْنَاءِ الضَّجَرِ ، أَوْ يَجْعَلَهَا عُرْضَةً لِلْخَطَرِ . ثم
أَرَاهَا ، وقد فَاتَنِي شِراها ، فَأَتَقَطَّعُ عَلَيْهَا حَسَرَاتٍ ، إلى يَوْمِ المَمَاتِ .
فَعَمَدْتُ إلى أَثْوَابٍ لا تَنِضُّ[1] تِجَارَتُهَا ، فَحَمَلْتُهَا إِلَيْهِ وَعَرَضْتُهَا
عَلَيْهِ ، وَسَاوَمْتُهُ عَلى أَنْ يَشْتَرِيَهَا نَسِيَّةً[2] ، وَالمُدْبِرُ[3] يَحْسَبُ النَّسِيَّةَ
عَطِيَّةً ، وَالمُتَخَلِّفُ يَعْقِدُهَا هَدِيَّة، وَسَأَلْتُهُ وَثِيقَةً بِأَصْلِ المَالِ . فَفَعَلَ
وَعَقَدَهَا لي : ثم تَغَافَلْتُ عن اقْتِضَائه حَتَّى كَادَتْ حَاشِيَةُ حالِه تَرِقّ
فَأَتَيْتُهُ فَاقْتَضَيْتُهُ . واسْتَمْهَلَنِي فَأَنْظَرْتُهُ . وَالتَمَسَ غَيْرَهَا من الثِّيَابِ
فَأَحْضَرْتُهُ . وَسَأَلْتُهُ أَنْ يَجْعَلَ دَارَهُ رَهِينَةً لَدَيَّ . وَوَثِيقَةً في يَدَيَّ ،
فَفَعَلَ . ثم دَرَّجْتُهُ بالمُعَامَلاتِ إلى بَيْعِهَا حتى حَصَلَتْ لي بِجَدٍّ صَاعِدٍ .
وَبَخْتٍ مُسَاعِدٍ ، وَقُوَّةِ سَاعِدٍ، وَرُبَّ سَاعٍ لِقَاعِدٍ . وَأَنَا بِحَمْدِ الله مجدودٌ[4]
في مثلِ هذه الأَحْوَالِ مَحْمُودٌ ، وَحَسْبُكَ يَا مَوْلايَ ، أَنِّي كُنْتُ منذ لَيَالٍ
نائماً في البَيْتِ مع من فيه إذ قُرِعَ عَلَيْنا البَابُ ، فقلتُ : مَنِ الطَّارِقُ المُنْتَابُ !
فَإِذَا امرأَةٌ مَعَهَا عِقْدُ لآلٍ . في جِلْدَةِ مَاءٍ وَرِقَّةِ آلٍ . تَعْرِضُهُ لِلْبَيْعِ
فَأَخَذْتُهُ مِنْهَا إِخْذَةَ خَلْسٍ ، وَاشْتَرَيْتُهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ ، وَسَيَكُونُ له
نَفْعٌ ظَاهِرٌ ، وَرِبْحٌ وَافِرٌ ، بِعَوْنِ الله وَدَوْلَتِكَ . وَإِنَّمَا حَدَّثْتُكَ بِهذا
الحديثِ لِتَعْلَمَ سَعَادَةَ جَدِّي في التِّجَارَةِ ، والسَّعَادَةُ تُنْبِطُ[5] المَاءَ من
الحِجَارَةِ ، اللهُ أَكبر ! لا يُنْبِئُكَ أَصْدَقُ من نَفْسِكَ ، وَلا أَقْرَبُ من أَمْسِكَ .
اشْتَرَيْتُ هذا الحَصِيرَ في المُنَادَاةِ ، وقد أُخْرِجَ من دورِ آلِ الفُرَاتِ ، وَقْتَ
المُصَادَرَاتِ وزَمَنَ الغَارَاتِ . وكُنْتُ أَطْلُبُ مِثْلَهُ مُنْذُ الزَّمَنِ الأَطْوَلِ، فَلا
أَجِدُ . والدَّهْرُ حُبْلَى ليس يُدْرَى مَا يَلِدُ . ثُمَّ اتَّفَقَ أَنِّي حَضَرْتُ بَابَ الطَّاقِ
وهذا يُعْرَضُ في الأَسْوَاقِ . فَوَزَنْتُ فيه كذا وكذا دينارا . تَأَمَّلْ بِاللهِ دِقَّتَهُ

---

١ – كاسدة : غير نافقة .
٢ – النسية : البيع بثمن مؤجل .
٣ – المدبر : الذي ضاقت حاله .
٤ – مجدود : محفوظ .
٥ – تنبط : تستخرج .

وَلينَه ، وَصَنْعَتَهُ وَلَوْنَه . فَهوَ عَظِمُ القَدْر . لا يَقع مثله إِلّا في النَّدْر . وإن كُنْتَ سَمِعْتَ بأَبي عِمْرَان الحَصيريّ؛ فهوَ عملُهُ ، وله ابنٌ يَخْلفُهُ الآن في حانوته لا يوجَدُ أَعلاقُ الحصْرِ إلاّ عنْدهُ . فبحيَاتي لا اشتَرَيتَ الحُصُرَ إِلّا منْ دُكّانهِ ، فالمؤمنُ ناصحٌ لإخوَانهِ لا سِيمّا من تحَرّمَ بخُوَانهِ .

وَنعُودُ إلى حَديثِ المضيرة . فقَدْ حانَ وَقتُ الظهيرة ، يا غُلاَم ، الطَسْتَ والماء ، فقُلْتُ اللهُ أكبر رُبّما قَرُبَ الفَرَج ، وَسهُلَ المَخْرَج . وَتقَدّم الغُلاَم ، فقال ترى هذا الغلاَم ؟ إنّهُ رُوميُّ الأصْلِ عِرَاقيُّ النّشء . تقَدّم يا غُلاَام واحسرْ عن رَأسك ، وَشمّر عن ساقك ، وانْضُ[1] عن ذرَاعك ، وافترَّ عن أسنَانك ، وَأَقبِلْ وأدبِر . فَفَعَلَ الغُلامُ ذَلك وقالَ التّاجر : باللهِ من اشتراه ؟ اشتَرَاه واللهِ أبو العبّاس . من النّخّاس . ضَعِ الطّسْتَ ، وهاتِ الإبريق ! فوَضعَهُ الغُلاَمُ وأَخذَهُ التّاجر وقَلّبَهُ وأَدَارَ فيه النّظَر ، ثم نقَرَهُ ، فقَالَ : انظُرْ إلى هذا الشَّبَه[2] كأنّهُ جَذْوَةُ اللّهَب ، أو قطْعَةُ من الذّهب ، شبَهُ الشّام ، وَصَنْعَةُ العراق ، لَيْسَ من خُلْقان الأعلاق[3] ، قد عرَفَ دورَ المُلوكِ ودارها . تأمّلْ حُسْنَهُ وَسلْني : متى اشتَرَيْتُهُ ! اشْتَرَيتُهُ واللهِ عامَ المجاعَة ، وادّخرتُهُ لهذه السّاعة . يا غُلاَم ، الإبريق ، فقدّمه ، وأخذَهُ التّاجرُ فقَلّبَه ، ثم قال: وأنبوبه منْهُ . لا يَصلُحُ هذا الابريقُ إلّا لهذا الطّسْت ولا يَصلُحُ هذا الطّسْت إلّا مع هذا الدّست ، ولا يَحْسُنُ هذا الدّستُ إلّا في هذا البيت . ولا يَجْمُلُ هذا البيت إلّا مع هذا الضّيْف .

أَرْسل المَاءَ يا غُلاَم ، فقَدْ حانَ وَقتُ الطّعَام ، باللهِ تَرَى هذا الماءَ ما أصْفَاه ، أزْرق كعَين السّنّوْر ، وصاف كقَضيب البلّوْر ، استُقِي من الفُرَاتِ واستُعْمِلَ بعد البيَاتِ ، فجاءَ كلِسانِ الشّمْعَة ، في صَفَاءِ الدمْعَة ، وليس

---

١ – نضا الثوب عنه : نزعه وخلعه .

٢ – الشبه : النحاس الأصفر او البرونز .

٣ – خلقان الاعلاق : ما يلي منها .

الشَّأنُ في السِّقاءِ[1] ، الشَّأنُ في الإناءِ ، لا يدُلُّكَ على نظافةِ أسبابِه ، أصدقَ من نظافةِ شرابِه . وهذا المنديل ! سلني عن قصّته . فهوَ نسجُ جُرْجان، وعملُ أرّجان ، وقعَ إليَّ ، فاشتريتُه ، فاتخذَت امرأتي بعضه سراويلا ، واتخذَت بعضَهُ منديلا : دخل في سراويلها عشرونَ ذراعاً ، وانتزعتُ من يدِها هذا القدَر انتزاعاً وأسلمتُهُ إلى المطرِّز حتّى صنعَهُ كما تراهُ وطرّزَه . ثم رددتُه من السّوق وخزنتُهُ في الصُّندوق ، وادّخرتُه للظِّراف من الأضياف ، لم تذلّهُ عربُ العامّة بأيديها ، ولا النِّساءُ لمآقيها ، فلكُلِّ علْقٍ يوْم ، ولكل آلة قوْم .

يا غلامُ الخُوانِ ، فقدْ طالَ الزّمان ، والقِصاع ، فقد طال المصاع[2] ، والطّعام ، فقد كثُرَ الكلام . فأتى الغُلامُ بالخُوان ، وقلّبَه التّاجر على المكان ونقرَهُ بالبنان ، وعجمَهُ[3] بالأسنان ، وقال : عمّرَ اللهُ بغداد ، فما أجودَ متاعها ، وأظرف صنّاعها !

تأمّل بالله هذا الخوان وانظر إلى عرضِ متنِه[4] ، وخفّة وزنِه وصلابة عوده وحسنِ شكلِه ، فقلْتُ : هذا الشّكل ، فمتى الأكل ! ؟ فقال : الآنَ عجِّلْ يا غلام الطّعامَ . لكنَّ الخوان قوائمه منه .

قال ابو الفتح : فجاشتْ نفسي وقلتُ : لقد بقيَ الخبز وآلاته ، والخُبْزُ وصفاتُه ، والحنطَةُ من أين اشتُريتْ أصلا ، وكيف اكترَى لها حملاً ، وفي أيِّ رحى طحنَ ، وإجّانة[5] عجِن ، وأي تنُّور سجَر[6] ، وخبّاز استأجر . وبقي الحطَبُ من أين احتُطِبَ ، ومتى جُلِبَ وكيفَ صُفِّفَ حتى

---

١ – السقاء : وعاء من جلد للماء وغيره .

٢ – المصاع : المنازعة .

٣ – عجمه : عضه ليعلم صلابته من رخاوته .

٤ – متنه : أي ما ظهر منه .

٥ – الاجانة : ما يعجن فيه من الآنية .

٦ – سجر التنور : ملأه وقوداً وأحماه .

جُفِّفَ ، وَحُبس حتى يبس . وَبَقِيَ الخبَّازُ وَوَصْفُهُ ، والتِّلْميذُ وَنَعْتُهُ ، والدَّقيقُ وَمَدْحه ، وَالْخَميرُ وَشرْحه ، وَالملحُ وَملاحَتُهُ ، وَبَقِيَت السُّكُرَّجات[1] مَن اتَّخَذَها ، وكيفَ انْتقَاها[2] ، ومن عَملَها ، والخلْ كيفَ انتقي عنبَه ، أو اشْتَرَى رُطَبَه ، وكيف صُهْرِجَت[3] معصَرَته واستُخْلِصَ لُبُّه . وكيف حَبه وكم يُساوي دَنّه ، وبقيَ البَقْلُ كيفَ احتيلَ له حتى قُطِفَ، وَفِي أيِّ مَبْقَلَة رُصِفَ ، وكيف تُوُنِّقَ حتى نُظِّفَ ، وَبَقِيَت المضيرةُ كيف اشْتري لَحْمُهَا ، ووُفِّيَ شَحْمُهَا ، وَنُصبَتْ قدْرُها ، وأُجِّجَتْ نارُها ، وَدُقَّت أبْزازُها ، حتى أُجيد طَبْخُها وَعُقِدَ مَرَقُهَا ، وهذا خطْبٌ يطُمّ ، وأمرٌ لا يتمّ .

فَقُمت ، فقال : أينَ تُريد ؟ فَقُلْت : حاجة أقضيها ، فقال : يا مَوْلايَ تُريدُ كَنيفاً يُزْري بربيعيِّ الأمير وَخريفيِّ الوزير . قد جُصِّص أعلاه وَصُهْرِجَ أسْفَلُه وَسُطح سَقْفُه وَفُرِشَتْ بالمَرْمَر أرْضُه ، يَزِلُّ عن حائطه الذَرّ فلا يَعْلَق ، وَيمشي على أرضه الذُّباب فيَزْلَق ، عليْه بابٌ غير انُه[4] من خليطي ساج وعاج ، مُزْدَوَجَيْن أحسنَ ازدواج ، يَتمنَّى الضَّيْفُ أنْ يأكلَ فيه . فقُلْتُ : كُلْ أنتَ من هذا الجراب ، لم يكُن الكنيفُ في الحساب .

وَخرَجتُ نحو الباب ، وأسرَعتُ في الذَّهاب ، وَجعلتُ أعدُو ، وهو يَتْبَعُني وَيصيح : يا أبا الفتْح ! المضيرةَ . وَظنَّ الصِّبْيَانُ أن المضيرةَ لقبٌ لي فصاحوا صياحه فرَمَيْتُ أحدَهم بحَجَر ، من فَرْط الضَّجَر ، فلَقِيَ رَجُلٌ الحجر بعمامَته فغاص في هامَته . فأُخذْتُ من النِّعَال بما قَدُم وَحدُث ، ومن الصَّفْع بما طَابَ وَخبُث ، وَحُشرْتُ إلى الحَبْس ، فأقَمْتُ عامَيْن في

---

١ – السكرجات : آنية الطعام .

٢ – انتقذها : وصل بها بالشراء .

٣ – صهرجت : طليت بالصاروج وهو الكلس وأخلاطه .

٤ – غيـــرانـــه : فواصله .

ذَلكَ النَّحس ، فنَذَرْتُ أنْ لا آكُلَ مَضِيرَةً ما عِشْت. فهَل أَنا في ذلك يا آل هَمْدان ظالِم ؟

قال عيسى بن هشام : فقَبِلْنا عُذْرَه وَنَذَرْنا نَذْرَه . وقُلْنا : قديماً جنَت المضيرَة على الأَحرار ، وقدَّمتِ الأراذِلَ على الأَخيار .

النقد العام : يبدأ الهمذاني في المقامة بتعيين المقام واشخاص القصة . اما المكان فهو البصرة ، واما البطل ، فهو أبو الفتح الاسكندري الذي تكاد لا تختلف نفسيته خلال المقامات . وما عتّم أن ذكر له وفود المضيرة عليهم . وقد كان لدى الهمذاني قدرة عجيبة على توقيع الحوادث بما جعل القارىء يؤخذ بها ويستطلع ما وراءها . فهو مثلاً ، قد ألمح إلى مجلس التجار ولكنه افاض في وصف المضيرة وبالغ في فضيلتها ، فجعلها تترجرج في غضارتها ، منعماً بالمغالاة حتى جعلهم يقرّون لمعاوية بالامامة بسببها .

لا شك أننا نتساءل عن سبب مبالغته وأعجابه بها ووصفه لقصعتها التي يزلّ عنها الطرف . ولقد ازدادت تلك الدهشة من كره أبي الفتح لها . بقدر ما تطيب المضيرة ، بقدر ذلك تتعاظم دهشتنا من كره أبي الفتح لها . وشد ما يفجع هؤلاء القوم عندما يتحققون أن أبا الفتح جادٌ في كرهه . واذا بقلوبهم تتلهف عليها وأفواههم تتحلب وشفاههم تتلمظ . أما اكبادهم . فاتقدت اتقاداً . ولعل هذا الوصف هو في غاية الدقة وأروع ما يمكن ان توصف به الشهية للأكل . هذه المقدمة جميعاً توسّل بها الكاتب ليقود حبكة القصة وبقدر ما تستأثر بانتباهنا بقدر ذلك تشتد الحبكة الروائية . فالهمذاني هنا شبيه بابن المقفع في كليلة ودمنة حيث يمهّد للرواية بمشكلة تستثير القارىء ، وتلحّ به أن يستطلع حلاً لها لهـذا ، فاننا الآن ، نودّ ان ندرك السبب الفاجع الذي حدا بأبي الفتح ان يكره المضيرة بالرغم من تحلّب الأفواه وتلمّظ الشفاه لها . فالمقامة ، من هذا القبيل ، قد حققت عنصراً هاماً من عناصر الرواية الفنية وهو عنصر التشويق الذي ينبع وينبثق من الداخل ، من قلب نفسيّة الأشخاص ولا يفتعل افتعالاً من الخارج بحوادث زائفة ، او مفآجات وخوارق مدهشة . لقد ربط العقدة بمشكلة في نفس البطل أبي الفتح ، وقد ارتبطت وشُدّت بعنف : إذ جعل أبا الفتح يقف في القوم . وهو

يلعنها ويشتمها وصاحبهَا وآكلها وطابخها . فلو جعله لا يأكل منها فقط . لكانت القصة تعقدت ببطء ولكن عندما استثاره وأثاره . عندئذ ،استثار في الآن ذاته انتباه القارىء فضلاً عن الحركة الروائية داخل نفسه . أما الرواية فلا تبتدىء . في الواقع . إلا عندما يسألونه عن امره معها وقوله : « قصتي معها أطول من مصيبتي فيها ولو حدثتكم بها لم آمن المقت وإضاعة الوقت » فقلنا : « هات » .

ومن ثمة تجري القصة على أسلوب آخر . فبدلاً من يكون الأمر بين أبي الفتح وعيسى بن هشام وضائفيه . تنتقل إلى أبي الفتح ذاته مع التـاجر البغدادي .فبينما كان عيسى بن هشام والتجار اشخاصاً في قلب الرواية أصبحوا الآن مثلنا يشاهدونها من الخارج،منتقلين من البصرة إلى بغداد . وهكذا يكون عيسى واصحابه التجار اشخاصاً ثانويين يتوكأ عليهم الكاتب ليروي القصة الحقيقية .

شخصيّة التّاجر : عندما اصطحب التاجر أبا الفتح إلى بيته لم ينكشف امره مجاهرة. فقد ابتدأ بحديث عادي او يقرب منه واصفاً امرأته بصورة في غاية الروعة والكمال . لا شك ان صورتها بحد ذاتها تدهشنا . ولكنها لم تغدُ مستحيلة خارقة إلا عندما اقتفت . إثرها. صورٌ لا تقل عنها مبالغة واستحالة. ولقد أدركنا . عندئذ . أن امرأته كبيته وآنيته وخادمه . ليست في الروعة التي يصفها بها . وانها نحن في ذلك اما م رجل يعبث به الوهم والغرور .

وصف أمرأته : يبدو وصف امرأته وصفاً طبيعياً . اذ يستشهد له بصوَر مستفادة من الواقع . خاصة في تنقُّلها بين التنور والقدور .وفي تغبُّر وجهها الجميل بالدخان . لكن التاجر لا يكتفي بشكلها الظاهر وانما استدرك مغالياً . فتحدّث عن عشق احدهما للآخر . وكأنه أراد ان يتخطى نفسه في الادعاء والمبالغة فجعلها ابنة عمه لحًّا . ثم غالى بالمغالاة ذاتها فغدت « اوسع منه خلقاً وأحسن منه خلقاً » . ولا يذهب بنا الظن ان التاجر تخلّى هنا عن كبريائه واتضع عندما سما بزوجته من دونه . وانما ذلك هو تقمّص او تقية لكبريائه وتبجحه . لقد اتضع ليرتفع فكأنما اسلف هذا الامر ليربح منه فائدة كبرى . او يتوسّل باسلوب التجارة والمكسب من خلال حديثه ايضاً . فهو

أسلف لجاره بعض الثياب واحتال بها ليكسب قضره . وهكذا ، فقد أسلف أبا الفتح بعض التواضع ، ليكتسب منه فيما بعد الإعجاب والتعظيم . لقد انخفض التاجر ظاهراً وتعالى ضمناً ، تعالى بأمرأته لأنها امرأته أولا ، وثانياً لأنها ابنة عمه لحاً . ومهما يكن ، فان وصفه لامرأته لم يدخلنا بعد في جوّ الاغراب والاختلال اللذين نلقاهما في النماذج اللاحقة . ولعل نفسيته لا تظهر وتشفّ الا بعد ان يشرف على المحلّة التي يقع فيها منزله ، فينتقل من إطراء زوجته إلى إطراء محلة سكنه «التي يتنافس عليها الأخيار». انها لؤلؤة في قلادة المحلة . في هذا تتضح لنا نفسيته المعجبة بذاتها تمام الوضوح . ولن تكون الامثال اللاحقة سوى تكرار لهذا اليقين أو تفصيل وتأكيد له . وشدّ ما يستضحكنا إذ يقدر أبو الفتح الدار بالثمن الكثير ، فيصيح التاجر ويرجج رأسه متأسفاً على غباوة كلامه. وهذا نوع من التعبير عن نفسية التاجر ومن خلال الحوار بعد ان كان يعبّر عنها من خلال الحوادث والأعمال . فقد جعل المؤلف أبا الفتح يخمنها بالكثير ، لكي يُظهر لنا بالمقابل غرور صاحبها الذي يعتقد ان ثمنها لا يُقدر.

التخصيصُ والتفصيل : بعد هذه الامور العامة ينحدر التاجر إلى التخصيص والتفصيل والتجزيء، فيلمّ بالطاقة والباب ولا يعتّم أن يذكر أبا اسحق بن محمد البصري صانعه . ويخيّل للبعض أن الكاتب ألمّ عرضاً بهذا الاسم . ولكنه، في الواقع ، أثبته عن مباشرة وعمد ، ليدلنا ان التاجر يستشهد بالحجج الواقعية ليوهم سامعه ان ما يذكره صحيح واقع فعلاً . فهو يدعي ان أبا اسحق هو رجل وُجد فعلاً ، عُرف ابنه اسحق وعرف ابوه محمد، كذلك عرف مكان قيامه وولادته في البصرة . وبذلك لم يعد رجلاً غفلاً مفترضاً . ويلفتنا في هذا الشأن ان صانع الباب هو كصانع الحلقة وكصانع الحصيرة فيما بعد ، هؤلاء، جميعاً، هم احسن الصناع في صنعتهم . وقد تمرسوا بها اباً عن جدّ. واصبحوا عريقين فيها حتى ضاع اسم عائلتهم وجعلوا يعرفونهم باسم صنعتهم. ذلك ان الهمذاني يجري على خط تصاعدي في بذل الفكرة وتحقيقها ، حتى انه جمع في اوصاف البيت المختلفة اعظم ما يمكن للانسان ان يتمناه اطلاقاً . ولا ينسى التاجر اظهاراً للتثبيت والتأكيد ان يعين مكان الصّانع بالذات . في هذه الحوادث، جميعاً، شهدنا نفسية الاعتداد والغرور التي تغشى التاجر وتخلع على عينيه منظاراً يضخم الأشياء ويتسع بها حتى المستحيل . وقد وفق صاحب المقامة بتوقيع

الحوادث وحبكها ولم يثبت منها الاما هو ضروري لاظهار نفسية التاجر . وهو، بذلك، قد حقق مبدأ مهمًا من مبادىء القصة الحديثة. ان حديثه عن امرأته ادى به الى الحديث عن بيته، فيما بعد . والحديث عن بيته اوفى به إلى الحديث عن كل من اجزائه . اي ان الحادثة مسبّبة عن السابقة ومسبِّبة للاحقة . وثمة ايضاً حسن التوقيع . فهو مثلاً لم يجعل التاجر يتحدث عن الكنيف إلا في النهاية . وبعد ان استوفى دراسة نفسيته . ولو سبق ان ذكر ذلك في البدء المقامة . لكانت تشوهت واختلت ولما كان لها وقع ودوي . وهذا التوقيع الجيد للحوادث والتدرج بها من التعميم المطلق إل التخصيص والتجزيء هو من اصول القصة الحديثة .

نفسية التاجر النموذجية : لا شك ان الهمذاني كان يصف في هذه المقامة . نموذجاً حيّاً لنفسيّة التاجر المعجب بذاته . والذي لا يفرح باللّقمة التي يأكلها . إلا اذا كانت من لحم الآخرين أو مغموسة بدمهم . انه التاجر الذي يطيب له الكسب كيفما تيسر . وكيفما كان وقعه على الآخرين . فهو يستبيح القيم . ويتنكّر لكل المثل والفضائل . في سبيل نزرٍ من المال . فكأنه البوم . يترقب الخراب والشؤم . ليغتذي من اشلاء الضحايا . لقد شاهد جاره ينعم ببيته . فحسده . وتوقع ان تخني عليه مصيبة ليقتنص البيت منه. وما عتّم ان مات التاجر . وجعل ابنه يُنفق دون حرج . والتاجر ينظر اليه بعينين متربّصتين . ويغتبط اذ يراه ينحدر ويتساقط إلى هاوية الفقر . وبقدر ما كان ذلك الفتى يتحدّر ، بقدر ذلك كان التاجر يفرح ويغتبط . وعندما تحقق له ان الفتى عثر وأصبح عاجزاً عن النهوض سعى اليه بشباكه . ووقّع حِيَله . لا ينتهي من الواحدة ، حتى يلمّ بالأخرى ، وما خلص منها جميعاً . حتى كان البيت في حوزته وغدا يترنم بوقوفه على اشلاء ضحيته : « وساومته ان يشتريها نسيئّة . والمدبر يحسب النسية عطيّة . والمتخلف يعقدها هدية ، وسألته وثيقة بأصل المال . ففعل ، ثم تغافلت عن اقتضائه . حتى كانت حاشية حاله ترقّ . فأتيته . فاقتضيتُه . واستمهلني فانتظرته . والتمس غيرها من الثياب . فاحضرته » . وهنا يصل التاجر إلى غايته . فبعد ان فرغت يدا الشاب من كل حيلة . جعل يراوده عن الدار : « وسألته أن يجعل الدار رهينةً لديّ . ووثيقة في يديّ ، ففعل ، ثم درجته في المعاملات إلى بيعها » . هذه الفلذه من المقامة تبلغ حد الروعة في إيجازها . إذ توضح لنا خساسة

نفسيّة التاجر ، وفطنته في فهم نفسية الناس المفجوعين ، المعوزين وكيفية تدريجهم واستنزافهم .

وليست الدار ، هي الوحيدة التي اغتبط بربحها ، من خسارة الآخرين ، فان الحصير التي في بيته هي، أيضاً، مما صودر في ايام الغارات. فالحصيرة الصغيرة التي في بيته ، هي كالبيت ذاته ، ترمز بلامبالاتها ، إلى وجه من وجوه نفسيّة التاجر . أما إبريقه ، فهو أيضاً كبيته وحصيره ، وراءه بلوى انسانية . « متى اشتريته ؟ اشتريته عام المجاعة ، واختزنته إلى هذه الساعة » . وهكذا نرى ، أخيراً ، ان بيت هذا التاجر المدّعي، الكثير الرضى عن نفسه ، انما هو كمتحف تشخص فيه أشلاء الناس وبقاياهم، ويكاد لا يفرح حتى تكون هنالك عين دامعة ، اوجثه هامدة . فهو يتّجر بالمصائب .

ولعله من الضروري ان نتنبه، ايضاً، إلى تناقض نفسيّة التاجر مع نفسية أحد الاشخاص الذين اشار اليهم اشارة عابرة. تلك نفسية المرأة التي أتت تبيع عقدها، بعد ان وطئها العوز . فهي فضلت ان تبيع العقد ، حلية الجسد ، لتصون الشرف ، حلية الروح ، وتفضل الخسارة ، وربما الجوع على ان تتاجر بشرفها . اما التاجر ، فقد فرح بعوزها ، واقتنص العقد منها اقتناصاً .

براعته في تجميل الأشياء : وهنالك ميزة أخرى، عظيمة الأهمية تقصى الهمذاني دراستها ، في نفسية التاجر . ذلك ان هذا الأخير تأثر بعمله التجاري غاية التأثر ، وانطبع به اشد الانطباع ، حتى اختلت نفسيته ، وجعل يحدث الناس ، جميعاً ، كما يتحدث إلى الزبائن الذين يغشون حانوته . لهذا نراه يبرع في تجميل الأشياء وإثارة الاعجاب بها والشوق اليها . لقد وصف امرأته ، كأنه يصف سلعة من السلع التي يقتنيها في حانوته وكأن أبا الفتح يودّ ان يشتريها . وكذلك الامر ، فهو قد زين له الباب والحلقة والحصير، متأثراً بنفسية التاجر الذي يريد ان يغرر بالشاري حتى يشتري منه . وهكذا ، فان الهمذاني أدرك ان اصحاب الحرف يصابون ، غالباً، بعاهات نفسية تتولد من استغراقهم في مزاولة حرفهم . ولقد توسل الهمذاني لاظهار تلك النفسية باساليب شتى ، ترجح فيها بين المسرحية والاقصوصة والنادرة ، وما اشبه من الأنواع الأدبية .

الأقصوصة : تظهر الاقصوصة في هذه المقامة ، كما قدّمنا ، لأن الكاتبُ لم يُعن فيها بالحادثة للحادثة ، وانما كانت الحادثة مطية لاظهار نفسية الاشخاص. فليس ثمة ما جعله يفتقد الخط النفسي للشخص الروائي. فقد بدا ، منذ مطلع المقامة ، ان التاجر مغرور ، أناني ، وقد لبث طيلة المقامة على هذا الانحراف النفسي . انها اقصوصة ، لأنها تتناول مرحلة او جزءاً من حياة الاشخاص يبدو وكأنه يختصر حياتهم كلها. أما المسرحية فتبدو في انتقال التاجر من مشهد إلى آخر ، من مشهد المحلّة إلى مشهد الدار ، فالحلقة فالحصيرة فالابريق فالخوان . والمسرحية هنا تقوم على الحوار المنفرد ، غالباً ، والمزدوج في فترات قليلة . ولكنها على الاحوال ، جميعاً ، مسرحيه متعددة المشاهد في فصل واحد . ومهما يكن ، فان المقامة ، تظل أقرب إلى الاقصوصة لأنها تشتمل على أشخاص عديدين منهم ابو اسحق محمد البصري وعمران الطرائفي وابو سليمان صاحب الدار وابنه المبذر . وابو عمران الحصيري وابنه الذي يخلفه وا صحاب دور الفرات وإلى ما هنال من اشخاص ، لا يظهرون على مسرح الحكاية ، وانما يتحدث عنهم بصورة الغائب مما يغلب في الاقصوصة . ولكن المشهد الذي شهدناه في المطلع مع عيسى بن هشام وأبو الفتح والتجار وبالإضافة إلى تجوُّل أبي الفتح في داره واستخدامه للغلام ، ان ذلك من خصائص المسرحية . أما النادرة فتبدو فيما يشتمل على المقامة جميعاً من الفكاهة .

هل هذا التاجر هو انسان عادي نشهده في الناس دائماً ؟ لا شك انه يندر في واقعنا اليومي ، فهو مبالغة لما قد يكون شاهده من ملامح التجار في الواقع ، فدرس نفسيتهم وخصائصها ، مُهملا المميّزات العارضة ، الطارئة ، ومبقياً على المميزات الجوهرية التي هي موجودة في كثير من اولئك التجار ، وقد جمعها في هذا الشخص الواحد الذي تختلف نفسيته عن نفسيتهم منفردين ، وتشبهها مجتمعين. وهذا هو العمل الفني عامة . انه غلوٌّ بالجوهر واهمال للتفصيل . كان النقاد الفرنسيون يعيبون على الكاتب الساخر موليير ان أشخاصه لا يُشبهون الواقع . وكان الكاتب يعتقد ايضاً انهم ليسوا نسخاً للواقع وانما هم سموٌ منه وصقل له ومبالغة به في شخص نموذجي تجتمع به خصائص الشخص الواقعي من دون صفاته العارضة .

خلاصة حول المضمون : يبدو الهمذاني في مقامته دارساً اجتماعياً يعرف واقع

الأشياء وخفايا النفوس وتطوراتها . فهو ينظر اليها من الخارج ويراقبها وعلى ثغرة ابتسامة متندرة مستخفة. ولو كانت مقاماته جميعاً كهذه المقامة المضيرية ، لكان من كبار القصّاصين العرب وربما بلغ فيها كبخلاء الجاحظ إلى مستوى فنّي عالمي . ذلك ان هذه المقامة جمعت الغاية الفنّية والتشويقية . بالإضافة إلى التحليل النفسي . وفي ذلك كانت بين المقامات العربية ، بين تلك الدمى المحنطة الميتة تقف حية تختلج بأعمق التجارب الانسانية .

طبائع الأسلوب : تنتمي هذه القطعة إلى فن المقامة ، وهو شكل أدبي شاع فيما بعد العصور العباسيّة ، يسعى أصحابه إلى إظهار براعتهم اللغويّة وحذقهم للغريب من الألفاظ والتراكيب ، يتّخذون لذلك كلّه ذرائع في أحداث تُنْسج حول بطل مُغامر ، يتواقع مع النّاس والأيام ويُفرغ جعبته منها في أحاديث مُفعمة بالصّنعة والتصنّع .

إلا أن الهمذاني لم يُنفِق في هذه المقطوعة جهْداً لغَوياً باطلاً ، بل وفّق في تأليف البراعة اللغوية والتجربة النّفسية . وقد كان مُعاصروه يتولون اللفظة كغاية بذاتها ، لا يجدون لانفسهم فضيلة إلا في معاظلتها ومجانستها وإقحامها في صيغ وعبارات مُسجّعة على غير طائل . لقد افتقدت صلتها بالنفس . وكنّا قد قدّمنا ، مراراً ، أنّ اللفظة لا تنطوي على قيمة بذاتها ، بل في مدى تعبيرها عن واقع الانسان وخضوعها لمقتضيات المعنى وتلوّنها بألوانه وتطبّعها بطباعه .

ولئن أسرف الهمذاني في مواضع أخرى باعتماد البديع النّثري ، حابكاً نسيجه بوشائج واهية من المعاني الفاقدة الواقعيّة والطّبيعة ، فأنه وفّق في هذه المقطوعة إلى إظهار براعته اللغويّة دون تضحية بالمعنى والسياق النفسي .

ولقد اعتمد على مقوّمات ثلاثة في حبك هذه الأقصوصة وهي : الأحداث والوصف والحوار فضلاً عن طبائع الألفاظ والصّياغة المأثورة في كل عمل أدبيّ .

أولا — الأحداث : اختصّت أحداث هذا النّص بالتّشويق ، منذ مطلعها ، كما

قدَّمنا ، إذ استهلَّ بحادثة مفاجئة ، هبَّ فيها أبو الفتح لاعناً المضيرة وآكلها وصاحبها وطابخها ، ممّا أثار المقيمين معه وجعلهم يَستَطْلِعُون أمْره معهَا . وهنا تعقد انشوطة القصَّة ، إذ تشخص الأحداق وترهف الآذان للاستماع إلى حديثه الغريب معها . ومع ان هذه الحادثة تختصُّ بالتّشويق ، فإنّها ليست ذات طابع فنّي بذاتها لأنّها تقُوم على عنصر الغرابة والدّهشة ، ممّا يُدْنيها إلى الحكاية المشغوفة بالأحداث المُرَوِّعة المُدْهشة .

إلا إنَّ الكاتب يَنْصرف، من ثمة ، إلى الأحداث الدّاخليَّة ـ الموُحية ، منذ أن باشر وصف زوجته ، كما قدَّمنا ، إذ يَحْشد لها صفات الكمال في الخَلْق والخُلُق . وميزة هذه الحادثة أنها تنَامَتْ بالوَصف وذكر الدّقائق ، دون استطراد عن المَوضوع الأصيل ، وهو موضوع المضيرة إذ ألمَّ بوصف زوجته وهي تُعِدُّها ، واضعة الخرقة في وسطها ، مُتَنَقلة بَيْن الدُور والتّنُّور ، نافخة النّار ، «وهي تَدُقْ بيديها الأبزار » .

فما قيمة هذه الحادثة من الناحية الفنية ؟ .

لو أنَّ الكاتب لم يَهدُف فيها إلى غاية نفسيَّة ، أي إلى إظهار اعجاب التّاجر بكلّ ما يَملكه ، لكانت حادثة خارجيَّة استطراديَّة ، شُغِفَ فيها بالوصف كغاية لذاته والأسجاع والعبارات الموّشاة كغرض مُجانِبٍ للغاية الفنيَّة . إلاّ أنّه ، إذ توَسّلها ، كالمضيرة ذاتها ، اداة لدراسة نفسيَّة التّاجر ، المأخوذ بنفسه ، الواقع تحت وطأة الدّهشة والاثارة ، فقد اكتسبت بُعْداً فنّياً عميقاً ، وغدت مرحلة من المراحل التي تتطوّر بها القصّة إلى نهايتها منذ بدايتها . فامرأة التاجر والجة في تلك الحلقة أو الدوّامة الّتي يدور التّاجر في فلكها وتوهمه بأنه أدرك أقصى غاية الأشياء في كُلّ شيْءٍ .

وربّما تماذج الوصف والحوار في هذا المقطع . نقع على الأوّل في وصف زوجته وعلى الثّاني في شكل الاداء اذ ورد في صيغة المتكلم المباشر . ولم يَرِدْ الوصف والحوار . هنا ، إلا في خدمة المعنى إذْ غالى في الأول بمزايا زوجته وبثّ بالثّاني

الحركة والحيوية والواقعية في الأقصوصة، وجعلنا نتمثلّها وكأنها تجري أمام أعيننا وفي متناول سمعنا .

ويتدرج الكاتب في الأحداث وفقاً لتسلسُل منطقها الواقعي ، إذ يُلِمّ ، من ثمة ، بالمحلّة، فأذا هي أفضل محال بغداد « يتنافس الكبار في حلولها » ثم ان داره هي في السطّة من قلا دتها . ولهذه الحادثة المعبَّر عنها في الحوار ، تأثير خاص في دفع القصة إلى جوّ الغرابة وفي اطلاعنا على أن التّاجر يصدر عن رؤية خاصة لكلّ ما يتصل به من أشخاص وأحداث . ولقد حرص على أن يجعل داره أفضل دُور بغداد ، مُتدرجاً تدرُّجاً منطقياً عبْر غلالة الوَهم الّذي يُسيطر عليه .

وهنا ينزَع من جديد إلى الحِوَار المعبِّر عن الغُلوِّ من خلال الأحداث وبخاصَّة في قوله :

ـ سبحان الله ما أكثر هذا الغلط ، تقول الكثير فقط ! وتنفّس الصُعداء وقال سبحان من يعلم الأشياء .

وقد كان تنفّسه الصُّعداء وسيلة للتدليل على عظم ما يُنفقه على كل دار من تلك الدُّور .

ولعل التاجر أراد بذلك أنْ يُظهر كَرَمه في النّفقة ، فضلاً عن تميُّزه على سائر التّجار فيما يسكن من دُور ، متابعاً خطّاً نفسيّاً واحداً ، مُتطوراً تحتَ وَطأة الأحداث . وقد نستَشفُّ من خلال حديثه محاولةً لاخفاء البُخل ، كالأشخاص الّذين يصفهم الجاحظ ، ويَمتطي لذلك أساليب التّمويه والتّظاهر بما يُناقض حقيقة واقعه . فهو يَحرص على أن يُقنع محدّثه بأنه يُنفق اكثر من الكثير ، فيما نراه ، بعدئذ، يتماطل في احضار المضيرة وكأنّه يتَعمّد إزعاج ضيفه عنها والتّنكيل به ليُوَلّي الأدبار ، ناجياً من الضّيف .

وإذ ينتهيان إلى الدّار يُبادِرُ إلى القول :

ـ هذه داري ، كم تُقدِّر ، يا مولاي . أنفَقْتُ على هذه الطّاقة ، أنفَقْتُ ، والله . عليها فوق الطّاقة ووَرَاءَ الفاقة .

فالتّاجر لا يدع مخاطبه يُجيب ، بل يتولّى الإجابة عنه لتعجّله في التفاخر بكُلّ ما يملك . إلا أن الكاتب يوقع الحوار والحادثة التي يُعبِّر عنها توقيعاً خاصاً بحيث يُظهر شدّة ايثار ذلك الرجل للمال واعجابه بنفسه لانفاق بعضه ، بحيث لا يجد حرجاً في القول إنه أنفق على طاقة من طاقات البيت ما كاد يُؤدي به إلى الفاقة . ومعهما أنفق على مثل هذا الغرض ، فإنّه مبتذل يسير ، إذ أيّاً كانت الطاقة، فحدود الانفاق عليها ضيّقة . إلا أن التّاجر يرى القليل كثيراً والفاقد الأهمية عظيمها لأنّه في بخله وتلهّفه على الاستئثار بالمال . يتهوّل لانفاق نزر منه كأنّما ألمّ به خطب فادح .

وهكذا فإن الهمذاني يُعبّر بالأحداث اللطيفة ، الصّامتة الّتي تنطوي على دلالة عميقة وتكشف لنا ضمير الاشخاص الّذي يكتمونه حتّى عن أنفُسهم. لقد كان اهتمام التّاجر بأمر الطّاقة دليلاً على صغر أحلام نفسه واختلال أقيسه الأشياء فيها .

ويُعرّج ، من ثمّة ، على الباب وقد وصفه بقوله :

ــ وأنظر إلى حذق النجّار في صنع هذا الباب . اتخذه من كم ؟ قل : ومن أين أعلم ؟ هو ساجٌ من قطعة واحدة ، لا مأروض ولا عفن ، إذا حرّك أنّ واذا نُقِر طنّ .

فالباب كالدّار وكالطّاقة ، لا قِبَلَ لأحد به ولا يعرف من أين أصله . فكأنه بلغ من النّدرة أن ضاع ذلك الأصل وافتقد في غياهب الحقب . فلا قُدْرَةَ لأحد بالوُقوع على ما يُماثِلُه .

ومثل ذلك الحلقة والدّار كلها والغُلام والابريق والطّست والماء ، فهي . جميعاً ، قد أوفت إلى غاية كمالها .

وهكذا نجد أن أحداث هذه المقامة تتّصف بخصائص الأحداث الرّوائيّة من تعبير عميق وصامت عن نفوس الأشخاص وإظهار مكامن ضمائرها وأحوال الشذوذ والاختلال والعاهة .

ثانياً ــ الحوار : لازم الحوار هذه الاحداث ، وبدا . في ظاهره . حواراً ثنائياً . إلا أنه كان ضمناً شبيهاً بالحوار الذّاتي . إذ لم يكد التّاجر يدع أبا الفتح يتكلم . بل

ينهمر في الكلام انهماراً كأنه يخاطب ذاته . ولقد كان الحوارُ الأداة الأدلّ على طبائع نفسيّة التاجر ، إذ كان يعبّر عن ذاته بذاته ، في مقاطع تطول أو تقصر وفقاً لسياق القصّة . وربّما غلب عليه الوصف في جمل متعددة ، كما ستتبيّن .

ثالثاً — الوَصْف : وقد تمثّل في واحات ، إذ عزلتْ عمّا يسبقها أو يليها بدت وكأنّها مقاطع وصفيّة مقتصرة غايتها على ذاتها وتؤدّي نموذجاً قد يوصف به موضوعها . مثال ذلك :

— هو سَاجٌ من قطعة واحدة ، لامأروض ولا عفن ، إذا حرّك أنّ ، وإذا نقِر طنّ »

وفي هذه الجملة استوفى الكاتب كثيراً من الجوانب التي قديوصف بها الباب . وذكره لاقتطاعه في قطعة واحدة ، يدلّ على أنّه لم يجمع جمعاً ، كيفما تيسّر ، بل اختير من الخشب الكبير الغالي الثمن وليس من الألواح أو من البقايا . إلا أنّه ينحدر في وصفه من الغلوّ إلى بديهيّات لا شأن لها كقوله : إنّه غيرَ « مأروض ولا عفن». ممّا لم يضف إليه خاصّة تميّزه ، بل إنه امتدحه في الشائع والمبتذل من الأبواب . أما استطراده إلى القول : « إذا حرّك أنّ وإذا نقِر طنّ » فإنّه يترجّح بين الغلوّ والإسفاف ، إذ أن أنين الباب ، عند تحريكه ، ينمّ عن خلل في صُنعته أو تركيبه ، بعكس طنينه ، عندما ينقر ، إذ يوحي بالصّلابة والمتانة . ولعلّ السّجعة ساقت الهمذاني إلى مثل هذه المزْواجة .

— أنظر إلى هذا الشبه ، كأنّه جذوة اللّهب أو قطعة من الذّهب ، شبه الشّام وصنعة العراق ، ليس من خلقان الاعلاق ، قد عرف دور الملوك ودارها . تأمّل حسنه وسلْني : متى اشتريته ، والله عام المجاعة وادّخرته لهذه السّاعة .

وهذا الوصف أدنى إلى الوجدان لما ينطوي عليه من غلوّ واحياء بالمقارنة والمماثلة والنّسبة إلى أصل المنشأ .

– بالله ترى هذا الماء ، أزرق كعين السِّنَّور ، وصاف كقضيب البلَّور ، استقي من الفرات ، واستعمل بعد البيات ، فجاء كلسان الشَّمعة في صفاء الدَّمعة .

وفضيلة الوصف هنا تقوم على دِّقة التشبيه وصحَّته من المقارنة بين ازرقاقه وازرقاق عين السِّنور وصفائه وصفاء قضيب البلَّور ، والشّبه حسِّي يفيد المثاليَّة والغلوِّ . ومثل ذلك تشبيهه بلسان الشَّمعة ، متكنِّياً عن ذلك بلهيبها .

ونعثر ، فضلاً عن ذلك ، على جمل ونُبذٍ كثيرة من هذه الأوصاف التي كان يتبارى بها الهمذاني على لسان ذلك التاجر .

طبائع العبارة :

أ – **اللفظة المفردة** : اختار الكاتب ألفاظه في حدود الغايات التاليَّة :

– **غاية المعنى** : يؤدِّيه ويمثله ويصفه ، كما قدَّمنا .

– **غاية التسجيع** : وقد ظهر السَّجع وطفا واستبدَّ بكل عبارة ، فكأنه شبيه برويٍّ متبدِّل يلازم قواقي الجُمل . إلا أن السجع لم يصرف الكاتب عن المعنى ، ولم يُضَحِّ به في سبيله إلا فيما ندر . فأسجاعه فنيَّة بقدر ما هي صناعيَّة .

– **غاية الإيقاع** : وقد تولد من صِيَغ الجُمَل وموازنتها بحيث تحدث إيقاعاً كشطر من البيت الشِّعري .

ومعظم ألفاظه وردت في سياقها المُباشر ، أي فيما وُضِعَت له ، أصْلاً . إلا أنه كان يُؤدِّي بها صورة حسيَّة أو يُعبِّر عن حالة نفسيَّة . مثال ذلك :

– في قَصْعة يزلُّ عنْها الطَّرف ويموج فيها الظّرف .
– إذا حُرِّك أنَّ وإذ نُقر طنَّ .
– فأتقطع عليها حسرات إلى يوم الممات .

ب – **الجُمْلة** : وقد اتصَّفت بالتكرار ، يُلِمُّ به ، حيناً ، لغاية الايقاع والأسجاع في مثل قوله :

ـ فإذا الأمر بالضد ، وإذا المزاح عين الجد ، وتنحّى عن الحوان وترك مساعدة الإخوان .

ـ يصف حذقها في صنعتها وتأنفها في طبخها .

ـ ومن سعادة المرء أن يرزق المساعدة من حليلته وأن يسعد بظعينته .

ـ طينتها من طينتي ومدينتها منمدينتي وعمومتها عمومتي وأرومتها أرومتي .

ـ يتنافس الأخيار في نزولها ويتغاير الكبار في حلولها .

ـ فوق الطاقة ووراء الفاقة ـ ولو رأيت الدخان وقد غبّر في ذلك الوجه الجميل وأثر في ذلك الخد الصقيل .

وقد يتوسل التكرار لغاية فنيّة ، نفسيّة كقوله :

ـ قام أبو الفتح يلعنها وصاحبها ويمقتها وآكلها ويثلبها وطابخها .

ـ فرفعناها ، فأرتفعت معها القلوب ، وسافرت خلفها العيون ، وتحلّبت لها الأفواه وتلمظّت لها الشفاه واتقدت الأكباد ومضى على أترها الفؤاد .

ـ وهي تدور في الدّار من التنّور إلى القدور ومن القدور إلى التّنور .

ـ هو ، والله ، رجل نظيف الثياب ، بصير بصنعة الأبواب ، خفيف اليد في العمل . . .

ج ـ **النّداء** : وربّما عمد الكاتب للنّداء، دون إسراف من خلال الحوار ليُضفي عليه الواقعيّة ، كقوله :

ـ **يا** مولاي ، لو رأيتها ـ كم تقدّر ، **يا** مولاي ، أنفق على كلّ دار منها ـ كم تقدّر ، **يا** مولاي ، أنفقت على هذه الطّاقة ـ وكم فيها ، **يا** سيدي ، من الشّبه ـ **يا** غلام الطّست ـ تقدّم **يا** غلام واحسر عن رأسك .

د ـ **الشّرط والتّمني** : ويفيد منه الكاتب الغلوّ في التّمثيل والافتراض ، كقوله :

ـ **لو** رأيتها والحرقة في وسطها ، **لو** رأيت الدخان يُغبّر في ذلك الوجه الجميل . . . لرأيت منظراً تحار فيه العيون .

هـ — **الاستثناء** : وقد أورده الكاتب في صيغ متعدّدة ، ليؤدّي به معنى الاطلاق والتّعميم . محرّكاً العبارة .. باعثاً فيها الحيويّة . مانعاً إيّاها من رتابة السّرد . مثال ذلك :

— ومن سعادة المرء أن يُرزق المساعدة من حليلته . **ولا سيّما** إذا كانت من طينته .

— **لا** يسكنُها غير التجّار — بحياتي . **لا** استعَنْتَ . **إلا** به — وبحياتي عليك، لا اشتريت الحلَق **إلا** منه . فليس يبيع **إلا** الأعلاق — **لا** يوجد أعلاق الحصر **إلا** عنده . فبحياتي لا اشتريت الحصر **إلا** من عنده . فالمؤمن ناصح لإخوانه **ولا سيّما** من تحرّم بخُوانه .

— **لا** يَصلُح هذا الابريق **إلاّ** لهذا الطّست . **ولا** يَصلَح **إلا** مع هذا الدّست . ولا يَحسُنُ هذا الدّست **إلا** في هذا البيْت **ولا** يَجْمُل هذا البيت **إلا** مع هذا الضّيف .

و — **الحكمة** : وقد مكّن بها الكاتب لآراء التّاجر ومنحها الصّفة العامة وأناطها بالحقيقة المستمدّة من خبرته وخبرة سواه . من ذلك قوله :

— ومن سعادة المرء أن يُرْزق المساعدة من حليلته — وإنّما المرء بالجار — والمدبر يَحْسب النّسيّة عطيّة والمتخلّف يعقدها هديّة — ورب ساع لقاعد — لا يُنْبئك أصدق من نفسك ولا أقرب من أمسك — فالمؤمن ناصح لإخوانه . ولا سيّما من تحرّم بخوانه .

ز — **أفعل التفضيل** : وهي من أدوات الغلوّ وأساليبه المباشرة تؤدّيه بطبيعة صيغتها وفي أصل ما وُضِعَتْ له . مثال ذلك :

— لكنّها **أوسع** مني خُلقاً **وأحسن** خَلْقاً — هي **أشرف** محال بغداد — لا يدلّك على نظافه أسبابه . **أصدق** من نظافة شرابه — لا يُنْبئك **أصدق** من نفسك **وأقرب** من أمسك .

ح ــ **الأمر** : وقد تخلّل الحوار ، ونزع به التّاجر من صيغة المتكلم إلى المخاطب ، مانعاً بذلك الرّتابة في السّرد ، كقوله :

ــ **قلْه** تخميناً ــ **أنظر** إلى دقائق الصنعة . **وتأمّل** حسْن تعريجها ــ **دورها** ثم **أنقرها وأبصرها** ــ **سلْني** ــ **تقدّم** ، يا غلام ، **واحسر** عن رأسك ، وشمّر عن ساقك ، وانضُ عن ذراعك وافترّ عن أسنانك . . .

ط ــ **التعجّب** : وهو ، أيضاً ، أداة من أدوات الغلوّ المباشر الصريح ، توسّل به في مواضعه لتعظيم الاشياء ووقعها . مثال ذلك :

ــ يا **سبحان الله** . **ما أكبر** هذا الغلط ــ **لله درّ** ذلك الرجل ــ **فما أمتن** حيطانك **وأوثق** بنيانك وأقوى أساسك ــ الله **أكبر** ــ **بالله** هذا الماء **ما أصفاه** ــ **ما أجود** متاعها **وأظرف** صنّاعها .

ي ــ **الاستفهام** : وقد كان الأداة الرئيسية للحوار ووسيلة لتطوير العبارة وتنويعها وتبديل لهجة السّرد والصّوت الواحد المتردّد . :

ــ **كم** تقدّر يا مولاي ، أنفق على كلّ دار ؟ **كيف** ترى صنعتها وشكلها ؟ **من** اتخذه يا مولاي ؟ ــ وهذه الحلقة تراها ؟ **كم** فيهــا ، ياسيدي ، من الشبه ؟ **وكم** من حيلة احتلتها ، حتى عقدتها ؟ ترى هذا الخادم ــ **بالله من** اشتراه . . . »

ك ــ **سائر خصائص العبارة : القسم والتمني** : وقد جاء الأوّل في تكرار الكاتب لصيغته المباشرة وبخاصة في لفظة الله وجاء الثّاني في جمل قليلة خدمت المعنى في موضعها كقوله : « عمرك الله يا دار ولا خرّب حيطانك يا جدار . »

مدى دلالتها على عصرها : يبدو هذا النّص مفعماً بأجواء العصر الأدبيّة والاجتماعيّة أما من الناحية الأدبيّة ، **فهي** تمثل الاتجاه اللّفظي في الأداء وفن المقامة الّذي طرأ عليه .

أما من الناحية الاجتماعيّة ، فنستدلُّ منه على ما يلي :

ـ حدوث المجاعة التي يُخلّف الويل بحيث يضطر القوم إلى بيع أمتعتهم وآنيتهم .

ـ قيام المصادرات وبيع ما ينتج عنها في المزاد .

ـ الطبقات الاجتماعية وواقعها في ذلك العصر ، حيث كان الأغنياء يُقيمون في أحياء خاصة بهم .

ـ نشوء طبقة من الانتهازيين الّذين غنموا الثروات الكبيرة من بؤس النّاس وفقرهم .

ـ انتفاء العدالة الاجتماعية .

الفهرس